

AGRIPPA D'AUBIGNES „LES TRAGIQUES“

Ein Zeugnis barocker Bildlichkeit

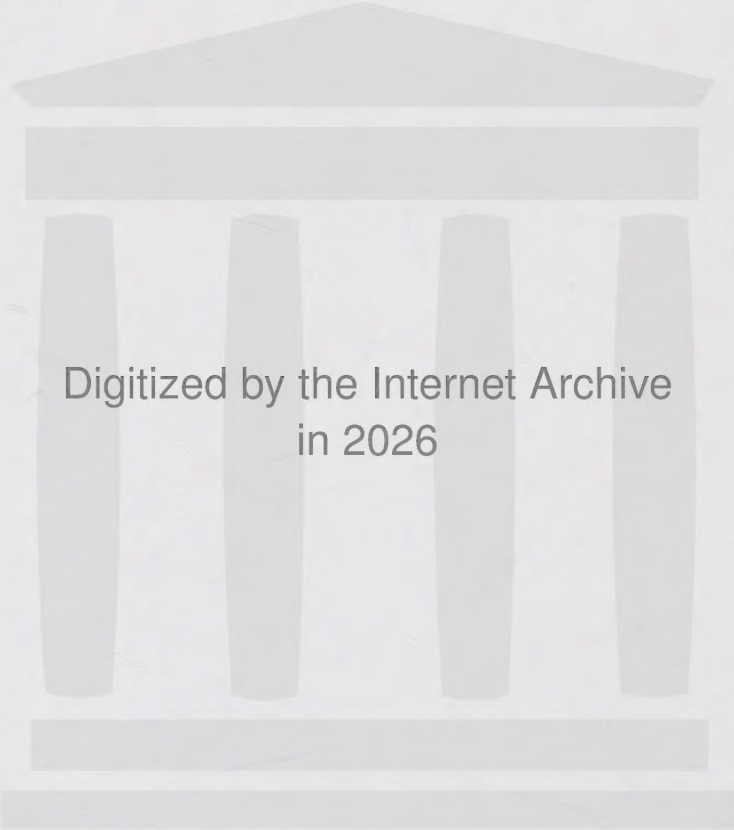
Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Marlis Lily Braun – Häberlin
von Guntershausen und Frauenfeld (TG)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. L. Keller

Druck: Hieronymus Buchreproduktions GmbH, München

1982



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507220_0012

AGRIPPA D'AUBIGNES „LES TRAGIQUES“

Ein Zeugnis barocker Bildlichkeit

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Marlis Lily Braun – Häberlin
von Guntershausen und Frauenfeld (TG)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. L. Keller

Druck: Hieronymus Buchreproduktions GmbH, München

1982

SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO

THE SCIENTIA BAPTISTA BAPTIST

SCIENTIA

SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO

SCIENTIA

SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO

SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO



SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO

SCIENTIA BAPTISTA LEE VERGILIO

SCIENTIA

MEINER MUTTER

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	Seite	1
Bildlichkeit	Seite	3
Bildlichkeit in den <u>Tragiques</u>	Seite	21
I. Die Eingangsverse der <u>Tragiques</u> ...	Seite	21
II. Redefiguren	Seite	31
II.1. Zwei Beispiele metonymischer und metaphorischer Felder	Seite	31
II.2. Die Allegorie in den <u>Tragiques</u>	Seite	38
III. Emblem, Hypotypose, Ekphrasis	Seite	45
III.1. Das Emblem	Seite	46
III.2. Die Hypotypose	Seite	50
III.3. Die Ekphrasis	Seite	66
III.3.1 Fresken im Justizpalast	Seite	68
III.3.2 "Les tableaux célestes"	Seite	90
Schlussbetrachtung	Seite	107
Bibliographie	Seite	111

EINLEITUNG

Aufgabe dieser Arbeit ist es, die Bildlichkeit in Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques näher zu betrachten. Als Bestandteil jeglicher Dichtung ist Bildlichkeit kein spezifisches Problem des hier zu untersuchenden Werkes, sie tritt uns besonders in der epischen Tradition in manigfaltigen Erscheinungsformen gegenüber: in bildlichen Reden, im bildlichen Denken oder in eigentlichen Bildbeschreibungen. Wenn d'Aubigné in der Préface Homer, Vergil und Tasso zitiert, so tut er es nicht nur zur Rechtfertigung seiner im Himmel spielenden Szenen, sondern gewiss auch wegen der bildlichen Beschaffenheit der epischen Sprache überhaupt.

Es ist schwierig, die Tragiques einer bestimmten Gattung zuzuordnen. D'Aubigné selbst stellt sich in die Tradition der römischen Satire, vor allem Juvenals, dennoch überwiegt das satirische Moment in seinem Werk nicht. Nebst einigen lyrischen Stellen finden sich in den Tragiques viele epische Züge. Die epische Sprache stellt etwas vor, sie zeigt und verdeutlicht den erzählten Gegenstand und hat somit einen gemeinsamen Aspekt mit der bildenden Kunst¹. Aber nicht nur mit dieser, sondern auch mit dem Theater, das ebenfalls etwas vorführt und darstellt. Schon der Titel von d'Aubigné's Werk zeigt uns, dass die Nähe zum Drama ein wichtiges Element der Tragiques bildet, stammt er doch aus dem Bereich des Theaters. Gemeinsamer Berührungspunkt ist also ein visuelles Element; das Sehen, wirkliches oder gedankliches, wird zum zentralen Moment der Vermittlung. Im Text wird das Auge nicht konkret angesprochen, durch Buchillustrationen etwa, sondern im Rahmen der Sprache selbst, wo durch

1) E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, passim

Beschreibungen, Metaphern und ähnliche Mittel eine Vergegenständlichung des Gesagten erreicht wird.

Es soll nun im folgenden aufgezeigt werden, wie in den Tragiques an das Auge appelliert wird, welche Bedeutung das Sehen in diesem Werk hat. Die verschiedenen Methoden der Bildgestaltung werden untersucht, und als wichtigste Aufgabe soll die Funktion der Bilder innerhalb des Textes bestimmt werden. Ist das Bild Träger des Geschehens oder bleibt es reiner Ornatus ? In diesem Zusammenhang wird die Erzählsituation näher zu betrachten sein. Anschliessend stellt sich die Frage, wie d'Aubignés Stil im Verhältnis zu seiner Zeit steht, hat er doch des öftern betont, dass er etwas Neues mache. Steht er in einer Tradition der Bildlichkeit und, wenn ja, wie verhält er sich dazu ?

BILDLICHKEIT

Cicero schreibt einmal, dass das Auge derjenige Sinn ist, der uns die stärksten Eindrücke vermittelt: "[...] illa (oratio) uero oculorum multo acriora, quae paene ponunt in conspectu animi quae cernere et uidere non possumus."¹ Und etwas weiter: "Facilius enim ad ea, quae uisa, quam ad illa, quae audita sunt, mentis oculi feruntur."²

Die Bildlichkeit der Sprache hat seit jeher die Menschen fasziniert, und so sind schon früh Aussagen dazu gemacht worden. Auch Aristoteles hat sich zu diesem Thema geäußert. Im 21. und im 22. Kapitel seiner Poetik behandelt er diesen Aspekt der Sprache. Nach einer Beschreibung der Metapher kommen Anweisungen zu deren Gebrauch. Seine erste Forderung ist diejenige nach einer klaren Sprache. Zwar wird der dichterischen Sprache eine ungewöhnliche Formulierung zugestanden, doch soll sie nicht durch übermäßigen Metapherngebrauch zum Rätsel oder durch zu viele Glossen (individuelle Uebertragung einer Bezeichnung auf eine andere) zum Barbarismus werden: "Man muss also alle diese Dinge in irgendeiner Weise mischen, denn das Ungewöhnliche und nicht Vulgäre wird erzeugt durch die Glosse, die Metapher, den Schmuck und alle die anderen erwähnten Mittel, die Klarheit aber durch die Wahl des Bezeichnenden".³

Im 16. Jahrhundert knüpfen die Autoren der Poetiken direkt an diejenigen der Antike an. Sie haben zum Vorbild - um nur einige zu nennen - Platon, Aristoteles, Cicero, Quintilian und den unbekannten Autor der Rhetorik an Herennius. Die Aera der neuen Poetiken wird in Frankreich 1545 durch Jacques Peletier du Mans' Uebersetzung der Ars poetica von Horaz

1) Cicero, De oratore, liber III, xxix 161

2) Cicero, op. cit., liber III, xxix 163

3) Aristoteles, Poetik, p. 56/57

eingeleitet. 1555 schreibt er dann eine eigene Poetik. Dazwischen erscheinen Sebillets Art Poétique Françoise (1548), und Du Bellays berühmte Deffence et Illustration de la Langue Françoise (1549). Auch Ronsard äussert sich mehrfach zu Problemen der Poetik, so zum Beispiel in seinem Abbrégé de l'Art Poétique François (1565).

Das Bewusstsein um die Bedeutung der Bildlichkeit in der dichterischen Sprache zur Zeit d'Aubignés soll anhand Peletier du Mans' Poétique Françoise näher betrachtet werden.

Im 9. Kapitel des 1. Buches seiner Poetik, betitelt Des Ornaments de Poësie, fordert Peletier als erstes, dass die Dichtung Klarheit bewahren soll und dass deshalb die Ausschmückungen, das heisst die Bilder, "selten sein sollen wie die Blumen in der Wiese oder wie die Ringe an den Fingern".¹ Die Uebernahme aus Aristoteles' Werk ist hier offensichtlich. Anschliessend folgen die Forderungen nach Vielfältigkeit und Kürze der Figuren, wenn möglich ohne deren Hervorhebung aus dem Text: "an toutes sortes d'ornemens, faut euter l'ostantacion: e les antrémeler quelquefoes dissimulemant, e comme si c'etoët par megard e incuriosite".² Der Autor befürwortet sehr Beschreibungen in der Dichtung, vorausgesetzt man gibt sie am richtigen Ort. Die häufigsten Figuren sind nach Peletier du Mans die Metapher und die Allegorie, die immer aus dem Bereich des allgemein Bekannten gewählt werden sollen: "Elés se prenët sus les choses de la Nature [...] sus choses inanimees [...] toujours prisees du milieu, e publiques".³ Im weiteren fordert der Autor, dass die Bilder aus dem Bereich des Konkreten, des Fassbaren genommen werden. Im Zusammenhang mit dem Vergleich spricht er es deutlich aus: "[...] gardant le dû a la Comparëson, qui èt d'eclercir, exprimer e représanter les choses comme si on les santoët".⁴

- 1) J. Peletier du Mans, L'Art Poétique, p. 126
- 2) " " " , op. cit., p. 127
- 3) " " " , op. cit., p. 129
- 4) " " " , op. cit., p. 130

Gegen Ende des Kapitels kommt der Autor auch auf die Hypothese zu sprechen, eine Figur, die d'Aubigné in den Tragiques auffallend oft gebraucht hat: "Cet~~te~~ Figur~~e~~ s~~e~~ peut dir~~e~~ ~~être~~ cel~~e~~ qu~~e~~ les Gr~~e~~z ap~~e~~l~~e~~t Hipotipos~~e~~: combien qu~~e~~ Quintilien n~~e~~ l'~~ind~~uise pas bonn~~e~~mant a cel~~a~~, m~~es~~ a un~~e~~ r~~e~~-presentation des chos~~e~~s au~~e~~nue~~s~~, laquel~~e~~ les donn~~e~~ a vo~~e~~r quasi mieus qu'~~a~~ ou~~i~~r: [...]"¹. Dies ist also nach Peletier du Mans die eigentliche Figur, die an das Auge appelliert.

Peletier du Mans unterscheidet nicht genau die verschiedenen Formen bildlicher Redefiguren, sein Werk ist zu einem grossen Teil eine reine Aufzählung von Elementen der Rhetorik und von Beispielen aus der antiken Literatur. Dennoch kommt hier ein Bewusstsein um die Bedeutung des Stils und um die Beziehung zwischen Form und Inhalt zum Ausdruck.

Auch d'Aubigné hat sich zu stilistisch-rhetorischen Problemen der Dichtung geäussert. Die beste Gelegenheit dazu bildete das Vorwort zu seinem Werk. Gerade zu jener Zeit sind die Vorworte, zum Teil sogar die Titelbilder, von grosser Aussagekraft über die Haltung und den Stil des Autors. Zur Illustration sei hier an die Bedeutung des Vorwortes von Ronsards Franziade erinnert, wo der Autor seiner Auffassung über Form und Aufgabe der Dichtung Ausdruck verleiht.

D'Aubigné hat zwei Vorworte geschrieben:

- aux lecteurs in Prosa
- Préface in Achtsilblern

Im ersten Vorwort gibt er vor, nicht selbst zu sprechen, er schiebt den Text einem fiktiven Drucker unter, der das Manuskript angeblich gestohlen hat. Hier wird das Werk in stilistischer Hinsicht umschrieben:

1) J. Peletier du Mans, L'Art Poétique, p. 134/35

Vous trouverez en ce livre un style souvent trop concis, moins poli que les oeuvres du siècle, quelques rythmes à la règle de son siècle, ce qui ne paroist point aujourd'huy aux pieces qui sortent de mesmes mains, et notamment en quelques unes faites à l'envi de la mignardise qui court:
[...]₁

Der Leser wird hier auf ein Werk vorbereitet, das nicht ausgefeilt ist, in dem die verschiedensten Einflüsse zum Ausdruck kommen. Doch der Zweck entschuldigt die stilistischen Unvollkommenheiten:

Ainsi l'amour de l'Eglise qui a besoin de fomentations, l'honneur de celui que j'offense auquel je veux oster la negligence de ses enfans, et à ces larrons leur proye, et puis l'obligation que je veux gagner sur les meilleurs de ce siècle sont les trois excuses que je mets en avant pour mon péché.₂

Etwas weiter äussert sich der Autor nochmals zu seinem Stil in den Tragiques:

Après que nous luy remonstrions quelques rythmes qui nous sembloient maigres, il nous disoit que Ronsard, Beze, du Bellai et Jodelle ne les avoyent pas voulu plus fecondes, qu'il estoit pas raisonnable que les rythmeurs imposassent des lois sur les poëmes. [...].
Toutesfois toutes ses oeuvres de ce temps ont pris les loix du temps.₃

D'Aubigné kommt anschliessend darauf zu sprechen, dass in den Tragiques verschiedene Stillagen gebraucht werden:

Le premier livre s'appelle Miseres, [...] d'un

- 1) A. d'Aubigné, Les Tragiques, Aux lecteurs, p. 4, Ed. de la Pléiade
- 2) " " " " " , p. 5
- 3) " " " " " , p. 6

style bas et tragique, n'excedant que fort peu les loix de la narration. Les Princes viennent après, d'un style moyen mais satyrique en quelque façon [...]. Le quart, qu'il appelle Les Feux, est tout entier au sentiment de la religion de l'auteur et d'un style tragicque moyen. Le cinquiesme, sous le nom des Fers, du style tragicque eslevé, plus poëtique et plus hardi que les autres: [...],

In diesem Abschnitt kommt eine sehr persönliche Zuteilung der Stile zum Inhalt zum Ausdruck. Traditionell werden drei Stile unterschieden: der hohe, der mittlere und der niedere. Jedem Stil wird eine gesellschaftliche Schicht zugeordnet: dem hohen die Fürsten, dem mittleren die Bürger und dem niederen die Bauern. Analog dazu ist der hohe Stil Merkmal der Tragödie und der Hofpoesie, der mittlere der Gelegenheitsdichtungen und der niedere der Komödie. Für d'Aubigné aber gelten diese Zuordnungen nicht, er sieht zum Beispiel das Tragische im Elend des Volkes, vor allem der Landbevölkerung, Elend, das das Hauptthema des ersten Buches sein wird. Er wird als Dichter zu diesen Stilwidrigkeiten gezwungen, weil er den Versuch macht, eine Darstellung der Realität zu geben, die sich nicht in die Konventionen der Poetik pressen lässt. Auerbach hat in seinem Werk Mimesis überzeugend dargelegt, dass Dichtungen, die "das Entstehen einer Tiefenbewegung, das Sichentfalten geschichtlicher Kräfte"² nachzeichnen, nicht den antiken Stilregeln unterstellt werden können. "Die antike Stilregel, in der das realistisch Nachahmende, die Beschreibung der beliebigen Alltäglichkeit nicht anders als komisch (oder allenfalls idyllisch) sein konnte, ist also unvereinbar mit der Darstellung geschichtlicher Kräfte, sobald diese versucht, die Dinge konkret zu gestalten. [...]"³. An einer anderen Stelle schreibt er über die Bibel:

1) A. d'Aubigné, Les Tragiques, Aux lecteurs, p. 6, Ed. de la Pléiade

2) E. Auerbach, Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, p. 47

3) " " , op. cit., p. 47

"Die erhabene Wirkung Gottes greift hier so tief in das Alltägliche ein, dass die beiden Bezirke des Erhabenen und des Alltäglichen nicht nur tatsächlich ungetrennt, sondern grundsätzlich untrennbar sind."¹ Für d'Aubignés Les Tragiques gilt in gleichem Masse, was Auerbach über die Bibel schreibt. Schon hier lassen sich Annäherungen zwischen der Stillage der Bibel und derjenigen der Tragiques machen. Wir werden später sehen, dass d'Aubigné sich sehr stark an der Bibel orientiert, sowohl in stilistischer als auch in thematischer Hinsicht.

Im zweiten Vorwort wendet sich der Autor an sein Werk, dieses als sein Kind bezeichnend, dem er folgenden Ratschlag gibt:

Porte, comme au senat romain,
L'avis et l'habit du vilain
Qui vint du Danube sauvage,
Et monstra hideux, effronté,
De la façon non du langage,
La mal-plaisante vérité.²

Wiederum betont er, dass nicht der Stil wichtig ist, sondern das Ziel, die Aufgabe der Dichtung. Indirekt wird hier gesagt, dass eine gefällige Form auf Kosten der Wahrheit erreicht wird. Wir sehen hier einen klaren Angriff auf die Dichtung der Pléiade, die zwar die Wahrheit in der Dichtung forderte, diese aber stilistisch ausgefeilt wissen wollte. Die Folge davon umschreibt Baïche folgendermassen: "Visant à une excellence humaine, l'art poétique de la Pléiade balance entre la recherche de la vérité suprême, d'une part, et la nécessité d'ennoblir un réel trop commun, d'autre part. Pour finir, cette poésie se fait mensonge."³

1) E. Auerbach, op. cit., p. 26

2) D'Aubigné, Les Tragiques, Préface, Verse 19-24

3) A. Baïche, La naissance du baroque français, p. 56

D'Aubigné spricht in den zwei Vorworten nicht über die Bildlichkeit seiner Sprache. Bemerkungen zu diesem Aspekt seiner Dichtung müssen im Text der Tragiques selbst gesucht werden. Es fällt dabei schwer, Äußerungen über die Form von solchen über den Inhalt zu trennen, da sie oft eng verbunden behandelt werden oder sogar untrennbar sind.

Im ersten Buch des Werkes, den Misères, kommt der Autor nach einleitenden Versen, auf die später noch eingegangen werden soll, auf seine Dichtkunst zu sprechen. Nach einem Gebet, in dem er Gott um seine Beihilfe für sein Werk bittet, schreibt er:

Je n'escriis plus les feux d'un amour inconnu,
 Mais, par l'affliction plus sage devenu,
 J'entreprends bien plus haut, car j'apprens à ma plume
 Un autre feu, auquel la France se consume.
 Ces ruisselets d'argent, que les Grecs nous feignoient,
 Où leurs poëtes vains beuvoient et se baignoient,
 Ne courent plus ici: mais les ondes si claires
 Qui eurent les saphirs et les perles contraires
 Sont rouges de nos morts; le doux bruit de leurs flots,
 Leur murmure plaisant heurte contre des os.

I, 55-64

Hier distanziert sich der Dichter von seiner früheren Liebeslyrik, wo er, wie zum Beispiel im Sonett XIX der "Hécatombe à Diane", mit gleichem Vokabular gearbeitet hat:

Oyant virer au fil d'un muzisien murmure
 Milles nymphes d'argent, qui de leurs flots secrets
 Bebrouillent en riant les perles dans les prés,
 Et font les diamans rouler à l'aventure.¹

Der Einfluss Ronsards ist hier deutlich zu erkennen. Wie stark die Umkehrung in den Tragiques ist, wird uns durch seine Wortwahl bewusst. Das Vokabular, das auf die Liebes-

1) A. D'Aubigné, Le Printemps XIX, p. 252, Ed. de la Pléiade

dichtung hinweist, erfährt eine ironische Herabsetzung oder erhält einen völlig anderen Sinn. So wird aus der neuen Perspektive des Dichters die Leidenschaft von früher als leer empfunden, es waren "les feux d'un amour inconu". Aus dem bildlichen "feu d'amour" wird ein Feuer, das einerseits bildlich verwendet wird, andererseits aber nur allzu konkret das Land überzieht und zerstört. Aus den metaphorischen silberklaren Bächlein der griechischen Dichtung, aus denen auch die müssigen Dichter des Petrarkismus und der Pléiade trinken und in denen sie baden, werden in d'Aubignés neuer Dichtung tatsächliche Flüsse, die nun aber vom Blut der Toten der Religionskriege rotgefärbt sind. Auch hier findet eine Verlagerung von der Ebene des fiktiven Bildes (bukolische Landschaft) auf diejenige einer Spiegelung der Realität statt. Die Opposition kommt im letzten Satz des Zitates am stärksten zum Ausdruck: das sanfte Rauschen der Wellen und deren liebliches Flüstern (fiktive Welt der Liebesdichtung) trifft auf die Knochen der Toten (Realität). Das Aufeinanderprallen zweier grundverschiedener dichterischer Welten wird durch das Verb "heurter" unterstrichen. In den folgenden Versen wird die neue Haltung d'Aubignés durch Gegensätze verdeutlicht und ausgemalt. Die Einmaligkeit des Neuen wird betont:

Telle est en écrivant ma non-commune image:

I, 65

Anhand folgender Oppositionen wird die neue Dichtung umschrieben:

Thessalie/mignardes vallees	vs milieu des armees
luth/chansonnettes	vs esclat des trompettes
sang, meurtre, mort feints	vs sang, meurtre, mort réels
cothurne	vs botte (du cavalier en guerre)

Der Künstlichkeit der von der Antike inspirierten Dichtung wird ein Abbild der harten Realität entgegengesetzt. Die tragische Muse braucht nicht an ihrer antiken Quelle gerufen zu werden, sie kommt aus den Gräbern der Gegenwart des Dichters:

J'appelle Melpomene en sa vive fureur,
 Au lieu de l'Hippocrène esveillant cette soeur
 Des tombeaux rafraîchis, dont il faut qu'elle sorte
 Eschevelée, affreuse, [...] I, 79-82

Die ablehnende Haltung gegenüber der Dichtung, die die antike imitiert und eine Scheinweltaufbaut, spricht noch aus einem weiteren Abschnitt:

Ils colorent encor leurs pompeuses prières
 De fleurs des vieux payens et fables mensongères:
 Ces escoliers d'erreur n'ont pas le style appris
 Que l'Esprit de lumière apprend à nos esprits,
 De quell'oreille Dieu prend les phrases flatteuses
 Desquelles ces pipeurs flechissoient leurs maîtresses.
 II, 433-438

D'Aubigné selbst übernimmt auch - bei aller Betonung des Neuen - traditionelle Elemente der antiken Dichtung, doch werden diese durch andere Bezüge aktualisiert und erhalten dadurch eine neue Bedeutung, so zum Beispiel wenn er die Muse Melpomene aus den frischen Gräbern ruft.

Auch in den Eingangsversen des zweiten Buches, den Princes, äussert sich d'Aubigné zu seiner Kunst:

Je veux, à coups de traits de la vive lumière,
 Crever l'enflé Pithon au creux de sa tanière,
 Je veux ouvrir au vent l'Averne vicieux,

Percer de ces infects les pestes et les roignes,
Ouvrir les fonds hideux, les horribles charongnes
des sepulchres blanchis: [...] II, 1-7

D'Aubignés Dichtung will nicht unterhalten, sondern die Wahrheit des zeitgenössischen Elendes aufdecken und vor Augen führen. Seine Wortwahl macht deutlich, dass es sich hier für ihn um ein Kämpfen analog zum physischen Kampf handelt. Wie sich diese Aufgabe für den Dichter darstellt, erfahren wir etwas weiter:

J'en ai rougi pour vous, quand l'acier de mes vers
Burinoit vostre histoire aux yeux de l'univers.
Subject, style inconnu: combien de fois fermee
Ai-je à la verité la lumiere allumee?

II, 19-22

Die Verse fließen nicht so leicht dahin, sie bedeuten schwerste Arbeit, was uns durch die Anspielung an die bildende Kunst gesagt wird. Der Stil der früheren Dichtung d'Aubignés steht in Kontrast dazu:

Aimant mieux leur Estat que ma vie à l'envers,
Je n'avois jamais fait babiller à mes vers
Que les folles ardeurs d'une prompte jeunesse.

II, 35-37

Durch das Verb "babiller" zeigt uns der Autor den oberflächlichen Charakter dieses früheren Stils, der in den Bereich der Konversation gehört. Es fällt auf, dass die Ausdrücke, die d'Aubignés neue Kunst umschreiben aus dem Bereich der bildenden Kunst kommen, während "babiller" in den Kontext der Sprache gehört. Sollte die Sprache ein gewisses Ungenügen zeigen, so dass der Autor Anleihen in anderen Kunstbereichen, wie etwa der Malerei, machen muss?

Im ganzen Werk finden sich immer wieder Hinweise auf die bildende Kunst, denn d'Aubigné spricht oft von seinem Werk, indem er termini technici der bildenden Kunst metaphorisch verwendet. So stellt sich die Frage, ob diese Ausdrücke eine bestimmte Funktion haben und ob der Kontext die Erwartungen des Lesers nach solchen Signalen realisiert. In den Tragiques fallen in diesem Zusammenhang folgende Ausdrücke auf:

peindre / dépeindre	le peintre	les traits
graver / engraver	le tableau	le miroir
buriner	le portrait	la reflexion
tracer	la tapisserie	le songe
	l'image	la vision

Die letzten vier Ausdrücke stammen zwar nicht aus dem Bereich der bildenden Kunst, haben aber mit jenen Fachausdrücken das gemeinsam, dass sie an das Auge appellieren. Hinzu kommt noch eine Reihe von Wörtern, die zum Sehen auffordern oder auf sonst eine Art an das Auge appellieren. Die Bedeutung dieses Aspektes wird durch die Äußerung Dubois genau umschrieben, wenn er meint: "[...] les rapports des êtres et des idées sont couverts par la métaphore du regard. [...] tout passe par l'intermédiaire du regard."¹

Die oben aufgeführten Ausdrücke werden im Text einerseits zur Bezeichnung von Gegenständen und Tätigkeiten im Bericht verwendet. Welchen Gebrauch d'Aubigné andererseits davon macht, soll ein Beispiel zeigen.

Das Verb "peindre" kommt innerhalb der Tragiques zum ersten Mal in den Misères vor (eine Ausnahme im Vorwort !):

Je veux peindre la France une mere affligée,
I, 97

1) C.-C. Dubois, Le baroque, p. 142

Diesem Vers geht eine Klage Melpomenes voran, in dem sie Frankreich Mutter und "terre sanguinaire" nennt, eine Vorstellung, die als Umkehrung des Topos der Natur als mater generationis erscheint, denn das Adjektiv "sanguinaire" weist Frankreich eine aktiv zerstörende Rolle zu. Betont wird diese Idee noch durch die rhetorische Frage der Muse:

[...] Ô mere, si c'est mere
Que trahir ses enfans aux douceurs de son sein
I, 90/91

D'Aubigné nimmt in seiner Funktion als Autor das Bild Frankreichs als einer Mutter auf und erweitert es um zwei Söhne, die sich um die Milch streiten. Das Bild ist nicht seine Erfindung, andere Zeitgenossen haben es ebenfalls verwendet, unter anderen auch Ronsard in seiner Elegie à des Autels. In unserem Werk wird das Bild über 41 Verse ausgedehnt (89-130). Während im Aufschrei der Muse das Bild nur skizziert wird (89-96), erweitert es in der Folge (97-130) der Autor und fügt viele Details hinzu. Man hat dabei als Leser nicht den Eindruck, dass hier ein statisches Bild beschrieben wird, vielmehr entsteht vor unseren Augen eine bewegte Handlung, die vom Autor interpretiert wird. Die Heftigkeit und Brutalität der Handlung wird dem Leser durch die Wortwahl und durch Akkumulation vorgeführt:

Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des tetins nourriciers; puis, à force de coups
D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
I, 99-101

Die Vorstellung der zwei streitenden Brüder ruft ein anderes Bild hervor, das an dieser Stelle nur erwähnt wird:

Ce volleur acharné, cet Esau malheureux
I, 103

Mais son Jacob, pressé d'avoir jeusné meshui,
I, 107

Am Schluss findet noch ein Uebergleiten in die Sphäre des Theaters statt, denn die Mutter beginnt zu sprechen und verdammt ihre Söhne.

Welche Bedeutung die sinnliche Wahrnehmung dieser Szene hat, ist aus den anschliessenden Versen ersichtlich:

Quand esperdu je voi les honteuses pitiez
Et d'un corps divisé les funebres moitez,
Quand je voi s'apprester la tragedie horrible
Du meurtrier de soi-mesme, aux autres invincible,
Je pense encores voir un monstrueux geant,
I, 131-135

Dreimal betont das Verb "voir" den visuellen Aspekt des Geschilderten, erst beim dritten Mal wird dem Leser klar, dass es sich um ein geistiges Sehen handelt, denn der Autor "glaubt einen Riesen zu sehen". Das nächste Bild wird mit diesem Satz eingeleitet.

In der Einleitung zu Pierre Fontaniers Les Figures du Discours äussert sich Genette zum sprachlichen Bild und beschreibt es folgendermassen: "[...] mais le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure: [...]"¹. In der Klage der Muse in unserem Text kann das Bild der Mutter, die ihre Kinder verrät (I, 90-96) nur verstanden werden, weil die zweite Ebene durch ihren Ausruf "O France desolee ! ô terre sanguinaire" (I, 89) dem Leser

1) P. Fontanier, Les Figures du Discours, p. 11

bekannt gegeben wird. Das Bild, das der Autor anschliessend von der Mutter mit den zwei streitenden Söhnen gibt, gewinnt sosehr an Bedeutung, dass man es nicht mehr sogleich als Substitution für eine andere Aussage erkennt, es wird selbst zum Kern der Aussage während das ursprünglich Gemeinte in Vergessenheit gerät.

Wir erkennen, dass das Verb "peindre" hier tatsächlich an das Sehen appelliert, wenn der Text auch nicht die Vorstellung, die wir mit dem Verb "malen" verbinden, erfüllt. Das Verb wirkt als Signal für eine konkrete Schilderung, die sich durch ihre Anschaulichkeit vom Kontext abhebt.

Doch kehren wir zu d'Aubignés Gedanken über die Dichtung zurück. Er spielt im Buch Princes erneut den Stil der Tragiques gegen den früheren Stil aus:

Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
 Ne sont rien que de meurtre et de sang estoffez,
 Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage,
 Qu'horreur, mal-heur, poison, trahison et carnage,
 Je luy respons: ami, ces mots que tu reprens
 Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends.
 Les flateurs de l'amour ne chantent que leurs vices,
 Que vocables choisis à peindre les delices,

 Je fleurissois comm'eux de ces mesmes propos,
 Quand par l'oisiveté je perdois le repos.
 Ce siecle, autre en ses moeurs, demande un autre style.

II, 59-77

Der Dichter erhebt hier ein Vokabular, das die Dinge beim Namen nennt und auch die negative Seite des Lebens zeigt, in den Rang von "vocables d'art". Das Leben soll wie es ist in die Dichtung einbezogen werden. Diese Forderung steht im Zusammenhang mit dem neuen Thema, das die Realität schildert.

D'Aubigné macht ja der Hofdichtung gerade den Vorwurf, die Realität zu verdrängen und nur "vocables choisis à peindre les delices" zu kennen.

Seine neue Dichtung erhält eine moralische Dimension: die Aufgabe der Dichtung ist es, die Wahrheit zu schreiben, auch wenn diese den Herrschenden missfällt und die Dichter deshalb in Ungnade fallen:

Mais où se trouvera qui à langue declose,
 [...] ose
 Venir aux mains, toucher, faire sentir aux grands
 Combien ils sont petits et foibles et sanglans !
 Des ordures des grands le poëte se rend sale
 Quand il peint en Cesar un ord Sardanapale,
 Quand un traistre Sinon pour sage est estimé,
 Desguisant un Neron en Trajan bien-aimé,
 Quand d'eux une Thaïs une Lucrece est dite,
 Quand ils nomment Achill'un infame Thersite,
 Quand, par un fat sçavoir, ils ont tant combatu
 Que, souldoyez du vice, ils chassent la vertu.

II, 85-96

Hier wird ersichtlich, dass d'Aubigné den Metapherngebrauch verurteilt, der dazu dient, eine Tatsache zu verdecken oder zu verschönern. Bildlichkeit als solche verurteilt er nicht, was sein Werk ja beweist, nur deren Missbrauch, der der Errichtung einer Scheinwelt und der Verdeckung von Unerfreulichem dient.

So wie d'Aubigné bemüht ist, seine Dichtung gegenüber der Hofdichtung abzugrenzen, so will er sie auch von den politischen Schriften und Pamphleten unterschieden wissen (mit denen sein Werk die Zeitbezogenheit, die moralische Dimension und zum Teil das Vokabular gemeinsam hat):

Triste, je trancherai ce tragique discours

Pour laisser aux pasquils ces effroyables contes,
Honteuses veritez, trop veritables hontes.

II, 1058-90

Aus dem bisher Betrachteten ergibt sich, dass für d'Aubigné die Sprache eine Welt darstellen kann. Wie dies geschieht, liegt im Ermessen des Dichters.

Neben ihrer Funktion als Kommunikationsmittel hat die Sprache also auch die Aufgabe der geistigen Welterfassung und der Wiedergabe einer Weltauffassung, ja sogar einer Weltschöpfung. Dies geschieht sowohl in unserer Alltagssprache als auch, in ausgeprägterer Form, in der dichterischen Sprache. Ein Element unter anderen, das dieser Aufgabe dient, ist die Bildlichkeit. Nach Seidler¹ wird das Weltbild, das im Sprachkunstwerk zum Ausdruck kommt, hauptsächlich durch sprachliche Bilder geprägt (vor allem durch den Vergleichsbereich und durch die Deckung der Metapher). Nun ist die Bildlichkeit keine der dichterischen Sprache vorbehaltene Erscheinung, auch in der Alltagssprache werden häufig Bilder benutzt, die allerdings durch eine gewisse Konventionalisierung an Ausdruckskraft verloren haben. Dennoch bilden sie Ansätze zu einer philosophischen Weltbewältigung². Dass wir in der Alltagssprache ein Bild oft nicht mehr als solches erfassen und nur noch die Mitteilung darin wahrnehmen, weist auf einen wichtigen Aspekt der Bildlichkeit hin: auf die Bedeutung der Rezeption von Bildlichkeit. In der Alltagssprache sind wir vor allem an der Mitteilung interessiert und erwarten diese in einer sofort erfassbaren Form. Haben wir dichterische Sprache vor uns, so wird unsere Erwartung für Bildlichkeit wahrscheinlich höher sein. Damit nun ein Bild seine volle Wirkung entfalten kann, muss es als solches erkannt werden. Das führt uns zur Frage, was ein Bild ist, wie Bildlichkeit wirkt ?

1) H. Seidler, Grundfragen einer Wissenschaft von der Sprachkunst, p. 207
2) " " , op. cit., p. 208

Wenn ein Dichter ein Bild benutzt, so soll und wird der Leser dieses bei der Lektüre zunächst als solches erfassen, doch ist nicht zu übersehen, dass gerade im 16. und im 17. Jahrhundert ein starkes Bewusstsein für die Zweiteilung von Wort und Sinn vorhanden war; wovon die vielen Rhetoriken zeugen, in denen eine Systematisierung der Bilder versucht wurde. Auf Seite 15 wurde festgestellt, dass ein Bild eine Substitution eines Ausdruckes durch einen anderen darstellt, wobei das Gemeinte hinter dem Wort erkannt werden muss. Genette spricht in diesem Zusammenhang von "objet signifié" und "mot signifiant"¹: "[...] le rapport (signification) qui unit le signifiant au signifié constitue une figure; cette figure à son tour désigne clairement, dans le code rhétorique, un état poétique du discours [...]"². Der Gebrauch von Bildern findet demnach seine Motivation nicht nur in der Indirektheit, vielmehr weist er auch auf ein spezifisches Merkmal dieser Sprache: auf Dichtung." Une fois sortie de la parole vivante de l'invention personnelle et entrée dans le code de la tradition, chaque figure n'a plus pour fonction que d'intimer, à sa façon particulière, la qualité poétique du discours qui la porte. La voile du vaisseau classique n'est plus depuis longtemps la marque d'une vision concrète, elle est devenue, [...], un pur emblème: un étendard, au-dessus de la troupe des mots et des phrases, sur lequel on peut lire à la fois: ici, navire et: ici, poésie".³

Genette betont demzufolge vor allem die Signalwirkung der Bilder, doch sollte das Element des Konkreten und Fassbaren, das durch die Bilder in die Sprache eindringt, nicht vernachlässigt werden. Schon im oben zitierten Text von Peletier du Mans fällt auf, dass er ausdrücklich fordert, die Vergleiche

1) G. Genette, Figures I, p. 192

2) " " , op. cit., p. 192

3) " " , op. cit., p. 220

sollen aus dem Bereich des Konkreten und allgemein Bekannten genommen werden. Diese Sprache, die sich an das vorstellende Bewusstsein des Lesers wendet, bildet die Welt nicht ab, sie schafft sie erst. Vom Leser aus gesehen, erhält das im Bild Gesagte eine starke Gegenständlichkeit und dadurch für den Empfänger eine Vergegenwärtigung. Somit ist die Sprache aber nicht mehr reines Instrument der Vermittlung, sondern eine schöpferische Kraft mit einer ihr innewohnenden Eigendynamik. Die Konkretisierung, resp. Rekonkretisierung der Sprache durch den Dichter erweist sich dann als ein poetischer Akt. T.S. Eliots Aussage über Dantes Kunst ist bezeichnend für die Macht des poetischen Sprechens: "Den Bildern wohnt eine Unmittelbarkeit, eine Intensität und daher ein Anspruch inne, den die Begriffe und Erklärungen nie erreichen".¹

1) T.S. Eliot, Ausgewählte Essays 1917-1947, p. 214

BILDlichkeit IN DEN "TRAGIQUES"

Es können in einem Werk, das eine solche Fülle an Bildern aufweist, wie es die Tragiques tun, nicht alle Erscheinungsformen der Bildlichkeit untersucht werden. Aus diesem Grund sollen hier nur einige ausgewählte Abschnitte aus den Tragiques näher betrachtet werden.

I. Die Eingangsverse der Tragiques

Die ersten Zeilen eines Werkes sind immer wichtig, denn hier wird der Leser in die fiktive Welt des Werkes eingeführt und auch auf das Folgende neugierig gemacht. Dies muss nicht unbedingt durch eine Exposition im herkömmlichen Sinn geschehen, allein schon der erste Kontakt mit dem Werk gibt dem Leser einen Eindruck vom Thema und der stilistischen Darbietung des Inhaltes.

D'Aubigné eröffnet die Tragiques mit den folgenden Versen:

Puis qu'il faut s'attaquer aux legions de Rome,
Aux monstres d'Italie, il faudra faire comme
Hannibal, qui par feux d'aigre humeur arrosez
Se fendit un passage aux Alpes embrasez.^{I, 1-4}

Schon das erste Wort des Werkes, eine Konjunktion, knüpft die Tragiques an etwas Vorhergehendes an. Zwei Möglichkeiten ergeben sich aus diesem Anfang: einmal kann es sich um eine Reaktion auf die historische Gegenwart des Autors handeln: "Da nun einmal Frankreich durch einen Religionskrieg gespalten ist, so muss ich mich an diesem Kampf beteiligen !". Das Werk hätte demnach die Gegenwart zum Thema. Dieses "puis qu'il" verbindet die Realität des Schreibers

mit dem Werk, das wiederum auf die Realität einzuwirken versucht, indem es in den Streit eingreift.

Als zweite Möglichkeit erweist sich ein textimmanenter Bezug. Diese Interpretation wird durch das folgende Verb noch verstärkt, indem "s'attaquer" aus dem semantischen Bereich des Kriegswesens stammt und somit auf das Vorwort verweist, wo ein gleiches Vokabular benützt wird:

Si mon esprit audacieux
Veut peindre le secret des cieux,
J'attaque les Dieux de la terre:
Il faut bien qu'il me soit permis
De fouiller, pour leur faire guerre,
L'arcenal de leurs ennemis.

Préface, 361-366

Zwar weisen "attaquer", "faire guerre", "arcenal" und "ennemi" auf den physischen Kampf, doch wird das ganze Geschehen durch die zwei ersten Verse auf die geistige Ebene (die Ebene des Werkes) gehoben und es liegt hier somit ein metaphorischer Gebrauch vor. Analog dazu kann das "s'attaquer" im ersten Vers der Misères ebenfalls metaphorisch gelesen werden.

Sind andererseits dem Leser der Tragiques die historischen Verhältnisse in denen das Werk geschrieben wurde bekannt, ist es möglich, "s'attaquer" in den Misères wörtlich zu lesen, besonders da der Autor nicht "je" schreibt, sondern "il faut", das heisst, es ist möglich, die Aussage als Aufforderung zum Kampf zu lesen.

Der letzte Ausdruck des ersten Verses, die Legionen Roms, ist ebenfalls dem Kriegsvokabular entnommen und verstärkt den kämpferischen Eindruck. Rom, das für d'Aubigné die

Monstren Italiens beherbergt, ist der Sitz des Papstes, Zentrum des Katholizismus. In diesem einen Vers wird also mit Hilfe zweier metaphorischer Wendungen, von denen die eine auch noch wörtlich gelesen werden kann, eine Aussage gemacht, die sich im Verlauf der weiteren Lektüre als programmatisch erweisen wird: es soll der Katholizismus bekämpft werden.

Nun ruft der Ausdruck "legions de Rome" eine neue Assoziation hervor, die antike Geschichte wird herangezogen:

[...] il faudra faire comme
Hannibal, [...]
I, 2/3

D'Aubigné bleibt weiterhin im Sachbereich des Kriegswesens, indem er Hannibals Kriegszug über die Alpen erwähnt. Der Vergleich enthält die Aufforderung zur Nachahmung durch das "il faudra faire comme Hannibal". Die Bedeutung des Vorbildes wird noch durch das Enjambement unterstrichen. Im nächsten Satz verlässt der Autor das unpersönliche "il", der Leser erfährt nun, dass die vorhergehenden Bilder eigentlich die Situation des Autors meinen, er ist es, der Hannibals Tat nachvollziehen wird, wobei die Identifikation mit dem antiken Vorbild sich in einer gleichen Wortwahl äussert:

Hannibal, qui par feux d'aigre humeur arrosez
I, 3

und

Mon courage de feu, mon humeur aigre et forte
I, 5

Der Zusammenhang der zwei Aussagen wird noch durch den Chiasmus "aigre humeur" - "humeur aigre" unterstrichen.

Mit der Hereinnahme des Autors wird dem kriegerischen ein literarischer Bereich hinzugefügt: jener der satirischen Dichtung. Hinter Hannibal erscheint Juvenal. Gerade die Ausdrücke "feu" und "aigre" weisen auf die Satire, sind sie doch Ausdrücke aus der Satire-Diskussion.

Das nächste Bild ist ebenfalls von der Antike inspiriert und fährt mit dem kämpferischen Ton fort:

Au travers des sept monts faict breche au lieu de porte.
Je brise les rochers et le respect d'erreur
Qui fit douter Cesar d'une vaine terreur.

I. 6-8

Die 7 Hügel Roms sollen erobert werden, und zwar rücksichtslos, was durch das Bild des zögernden Cäsars ausgedrückt wird, dem es der Autor nicht gleich machen will. Mit den "sept monts" sind sicher die konkreten sieben Hügel Roms gemeint, doch lässt sich auf einer anderen Ebene der Lektüre auch ein Zusammenhang mit den in sieben Büchern unterteilten Tragiques machen, ist doch der hier beschriebene Aufbruch zum Kampf gleichzeitig auch der Beginn dieses Werkes.

Das Rom, dem Cäsar gegenüberstand, wird hier personifiziert. Dadurch bekommt es eine veränderte Bedeutung. War Rom im ersten Vers noch ein Synonym für den Sitz des Papstes und für das Zentrum des Katholizismus, so erscheint es hier als das historische Rom, das - durch eine Häufung von Eigenschaftswörtern personifiziert - sich gegen den Bürgerkrieg wehrt.

In diesem Abschnitt (Verse 1-12) hat der Leser nun erste

Angaben erhalten. Er wird durch das Vokabular aus dem Bereich des Kriegswesens und durch die zwei Vergleiche mit der Antike auf den kriegerischen, oder zumindest auf den kämpferischen Charakter des Werkes vorbereitet. Manfred Hardt¹ schreibt denn auch in seinem Buch über das Bild in der Dichtung, dass eine der Funktionen des Bildes das Präludieren sei. Das Bild erlaubt es, den Zuschauer (er spricht vom Bild im Drama) "durch leise Winke vorzubereiten und seine Phantasie in gewisse Richtungen zu lenken".

Weiter haben diese Bilder, wie schon erwähnt, exemplarischen Charakter, besonders das Bild Hannibals. Hannibal wird zum Vorbild, das nachgeahmt werden soll. Seine Erwähnung ist in den Text eingebaut wie ein Exemplum. Das Exemplum kann definiert werden als eine "kurze Erzählung von positiven oder negativen Beispielen sittlichen Lebens, zur Veranschaulichung einer dogmatischen oder moralischen Lehre in einem Text oder einer Rede eingestreut".² Weitere Beispiele in den Tragiques belegen, dass d'Aubigné bewusst an die Tradition des Exemplums anknüpft. Er gebraucht an einigen Stellen den Ausdruck "exemple", wo er besonders den moralischen Aspekt des Erzählten betonen will:

Condui mon oeuvre, ô Dieu! à ton nom, donne moy
Qu'entre tant de martyrs, champions de la foy,
De chasque sexe, estat ou aage, à ton saint temple
Je puisse consacrer un tableau pour exemple.

IV, 19-22

In diesem 4. Buch, den Feux, wird der Autor eine lange Reihe von Märtyrern darstellen; damit reiht sich d'Aubigné in die Tradition ein, die seit dem Mittelalter die Exempla oft in Predigten zur Veranschaulichung des Gelehrten und des Glaubens eingestreut erscheinen lässt.

1) M. Hardt, Das Bild in der Dichtung, p. 117

2) G. von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, p. 240

Wie schon der Hinweis auf das satirische Element in den Tra-giques verweist auch dieser Rückgriff auf das Exemplum auf den ermahnenden und belehrenden Charakter des Werkes.

Nebst den erwähnten Informationen, die dem Leser der Tra-giques durch die Bilder gegeben werden, erreicht d'Aubigné durch das Herbeiziehen historischer Exempla eine Einordnung seines eigenen Werkes in die Geschichte: indem er seinen Kampf mit demjenigen historischer Gestalten parallel setzt, vermag er ihm mehr Gewicht zu geben.

Schon in diesem kurzen Abschnitt von 12 Versen wird dem Leser bewusst, dass er die Informationen nicht allein durch die Aussagen erhält, vielmehr werden diese durch die Form des Gesagten unterstützt. Auf die verbindende Funktion des Chiasmus in den Versen 3 und 5 wurde schon hingewiesen. Diese Verbindung ist hauptsächlich durch die Form gegeben, da es sich inhaltlich in Vers 3 (feux d'aigre humeur) um Essig handelt, während in Vers 5 (mon humeur aigre) das Temperament des Schreibers gemeint ist.

Eine weitere Stelle, wo der Inhalt durch die Form unterstützt wird, bildet die Personifikation Roms. Personifiziert wird die Stadt durch Adjektive und Verben, die eigentlich den Menschen vorbehalten sind. Das Uebermass an Verzweiflung aber erhält sie durch die Häufung der Adjektive und Verben, erst diese lässt den Eindruck einer sich in Schmerzen und Trauer windenden Person entstehen.

Im folgenden Bild (Verse 13-16) bleibt d'Aubigné im Bereich der Antike: er vergleicht die Situation der Protestanten mit derjenigen der ersten Christen, die von den Römern verfolgt wurden:

Mais dessous les autels des idoles j'advise
 Le visage meurtri de la captive Eglise,
 Qui à sa delivrance (aux despens des hazards)
 M'appelle, m'animant de ses trenchans regards.

I, 13-16

Auch zur Zeit d'Aubignés wird die für ihn einzig wahre Kirche durch eine andere unterdrückt. Ihr Zustand ist es, der d'Aubigné zu seinem Kampf animiert. Die Kirche wird in diesem Bild personifiziert durch die Blicke, die sie dem Schreiber zuwirft. Hier tritt ein Motiv auf, auf das schon kurz hingewiesen wurde: der Blick. Die Augen und das Sehen betonen den bildlichen Aspekt der Tragiques. Allein in den Misères lässt sich an die 50 mal ein Verb des Sehens feststellen. D'Aubigné betont die Rolle des Auges als Vermittler. Doch das Auge nimmt nicht nur wahr, es drückt auch Empfindungen aus, was in unserem Beispiel gezeigt wird. Auch in der Chambre dorée wird die Beschreibung der Augen eines der wichtigsten Elemente der Charakterisierung der Laster sein.

Von Vers 17 an schreibt d'Aubigné über seine Situation als Dichter vor seinem Werk. Sprach er oben von seinem ideellen Auftrag, so wendet er sich nun der konkreten Aufgabe, der formalen und inhaltlichen Ausführung zu. Er sieht seine Lage analog zu derjenigen Cäsars, als er daran ging, den Rubicon zu überschreiten. In diesem neuen Bild äussert sich ein sehr ausgeprägtes Bewusstsein des Autors von der Einmaligkeit seines Werkes. D'Aubigné verwendet das abgegriffene Bild des "neuen Weges", das hier Ausgangspunkt einer Bilderreihe wird:

Mes desirs sont des-ja volez outre la rive
 Du Rubicon troublé: que mon reste les suive
 Par un chemin tout neuf, car je ne trouve pas

Qu'autre homme l'ait jamais escorché de ses pas.
 Pour Mercurus croisez, au lieu de Pyramides,
 J'ai de jour le pilier, de nuict les feux pour guides.
 I, 17-22

Wie bewusst d'Aubigné die Sprache handhabt, kann anhand dieses Bildes deutlich gemacht werden. Das Allerweltsbild vom Beschreiten eines neuen Weges wird durch ein einziges Wort zu einer ganz gezielten Aussage. Er schreibt, dass noch niemand diesen Weg gegangen ist und benützt dafür den Ausdruck "escorcher de ses pas". Innerhalb des Bildes kann man ihm die Bedeutung von "begehen" geben. Spricht man aber von einem "mot escorché", so heisst dies, dass das Wort abgegriffen, verstümmelt ist. Mit der Zweideutigkeit des Wortes stellt der Autor einen Bezug zu seinem Werk her und betont damit, dass er auch auf der Ebene der Sprache etwas Neues macht.

Dieses Beispiel zeigt uns auch, wie d'Aubigné seine Bilder aus den verschiedensten Bereichen heranzieht; wir finden in diesem Abschnitt die griechische und die römische Antike, den Orient, vertreten durch die Pyramiden, und die Bibel, im Auszug der Israeliten aus Aegypten. Gerade der letzte Vers, "j'ai de jour le pilier, de nuict les feux pour guides", ist wiederum durch die Zweideutigkeit der Ausdrücke stark mit d'Aubignés Gegenwart verbunden, lassen sich doch in den "piliers" und den "feux" auch die Schandpfähle und die Scheiterhaufen erkennen, durch die so viele Protestanten den Tod gefunden haben, und die ihn zu seinem Werk drängen.

D'Aubigné spinnt das Bild des neuen Weges auch in den folgenden Versen weiter, doch verliert sich langsam der Eindruck einer Metapher, indem sich das Gesagte immer stärker

konkretisiert und das ursprünglich Gemeinte aus dem Bewusstsein verdrängt:

Astres, secourez-moi: ces chemins enlacez,
Sont par l'antiquité des siècles effacez,
Si bien que l'herbe verte en ses sentiers acreuë
En fait une prairie espaisse, haute et druë.

I, 23-26

Die Metapher des neuen Weges wird hier durch eine Darstellungsweise weiter gesponnen, die dem Leser den überwachsenen Weg als eine Wirklichkeit vor Augen führt. Das Bild des Begehens wird zu einem tatsächlichen Gehen:

Puis je cours au matin; de ma jambe arrosée,
J'esparpille à côté la première rosée,
Ne laissant après moi trace à mes successeurs
Que les reins tous ployez des inutiles fleurs,
Fleurs qui tombent si tost qu'un vrai soleil les touche,
Ou que Dieu fenera par le vent de sa bouche.

I, 29-34

Der Aufbruch zu Neuem fordert aber seine Opfer. Mit den "fleurs inutiles" sind die nun verleugneten Verse seiner Jugendsichtung gemeint, während das Auftreten Gottes die Tragiques signalisiert. Diese Interpretation wird durch vier Verse bestätigt, die d'Aubigné nach einer Anrufung Gottes schreibt:

Je n'ecris plus les feux d'un amour inconnu,
Mais, par l'affliction plus sage devenu,
J'entreprends bien plus haut, car j'apprens à ma plume
Un autre feu, auquel la France se consume.

I, 55-58

Anhand von 34 Versen hat d'Aubigné ohne jemals konkret auf die aktuelle Situation der Religionskriege hinzuweisen, den Leser über Inhalt, Stil und seine persönliche Haltung

informiert. Zugleich hat er mit Hilfe der Bilder aus der Geschichte das Geschehen in einen grossen historischen Rahmen gespannt und dem Werk damit den Geschmack einer nur aktuellen Streitschrift genommen.

Die Einordnung von Geschichte und Werk in ein übergreifendes System geschieht dadurch, dass der Autor die Bilder und Vergleiche hauptsächlich aus folgenden Sachbereichen schöpft:

- Bibel
- Natur
- Antike Geschichte und Mythologie

Alle genannten Bereiche treten in den ersten 34 Versen schon auf und stecken den Denkbereich ab.

Was im bisher besprochenen Abschnitt weiter auffällt, ist die Aneinanderreihung der Bilder. Zwar findet sich in der Bilderreihe eine logische Gedankenfolge, dennoch hat der Leser den Eindruck, dass nicht diese die Reihenfolge bestimmt, sondern dass ein Bild immer vom vorhergehenden hervorgerufen wird. Im obigen Abschnitt geht die Assoziationsreihe vom zeitgenössischen Rom zu Hannibal, dieser ruft das Bild Cäsars in Erinnerung und das antike Rom lässt an die ersten Christen denken. Das Ueberschreiten des Rubicon ruft einerseits die Wegmetapher hervor und andererseits die Durchquerung des Roten Meeres durch die Israeliten. Die Wegmetapher wird in das Bild des zuge wachsenen Weges übergeführt und dieses ruft die Vorstellung eines Streifzuges über eine Wiese im Morgengrauen hervor. Es ist so, als ob die Bildlichkeit eine eigene Dynamik entwickle und damit den Gedankengang bestimme. Die Verknüpfung der Bilder entsteht dank der gestaltenden Kraft des Dichters und nicht als eine Folge der gedanklichen Logik, die in ihnen nur ein Mittel zum Zweck sieht.

II. Redefiguren

In der gesamten Barockliteratur lässt sich eine Vorliebe für Redefiguren, vor allem für die Metapher, feststellen. Als Gründe für das häufige Auftreten der Metapher werden einerseits die Freude am Ueberraschungseffekt und andererseits der verhüllende Charakter der Metapher angeführt. Rosemond Tuve¹ schreibt darüber: "These two assumptions about the nature and end of metaphor - that it gave delight by the intellectual agility involved in a double mental act and by the enrichment of the signification - combined to make it a figure especially delightful to the judgment, however pleasing to the senses".

II.1. Zwei Beispiele metonymischer und metaphorischer Felder

Ein Beispiel aus dem Buch Princes soll uns einen Eindruck geben vom metaphorischen Gebrauch der Sprache in den Tragiques. In einem längeren Porträt, das der Autor von Heinrich III. und den damaligen Verhältnissen am französischen Hof gibt (Verse 773-864), wird eine Parallele zwischen den zeitgenössischen Verhältnissen und denjenigen an Neros Hof gezogen. Der Name Heinrichs III. wird im ganzen Abschnitt nie genannt, d'Aubigné spricht nur vom "prince". Als der Autor auf Heinrichs Neigungen zu sprechen kommt, heisst es:

Nous avons veu cela, et avons veu encore
Un Neron marié avec son Pytagore, ...
II, 819/820

Nero, Symbol der hemmungslosen Lasterhaftigkeit, wird in diesem Vers metonymisch zur Abrundung der Charakterzeichnung

1) R. Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery, p. 124

Heinrichs III. verwendet.

In den folgenden Versen wird der Vergleich zwischen den zwei Männern explizit ausgeführt, die Vorwürfe, die gegen Nero erhoben wurden, können unverändert auch an Heinrich III. gerichtet werden:

Disons, comme l'on dit à Neron l'androgame:

II, 827

und

Neron avoit comm'eux de petits Olinvilles¹

II, 832

Der Vergleich zwischen den zwei Männern wird also immer weiter gesponnen, bis der Autor auch auf das Verhältnis der zwei Herrscher zu ihren Müttern gelangt:

Ils eurent de ce temps une autre Catherine;
Mais nos princes, au lieu de tuer Agrippine,
Massacrent l'autre mere, et la France a senti
De ses fils le couteau sur elle appesanti:

II, 835-838

Der anfängliche Vergleich steigert sich in diesen Versen zur Metapher, wobei die Verhältnisse in der Vorstellung so zusammenschmelzen, dass die historische Agrippina zur "autre Catherine" und Katharina zur "Agrippine" werden. Die Vorstellung von Neros Muttermord ruft beim Autor ein anderes Bild vom Muttermord in Erinnerung, nämlich dasjenige Frankreichs als einer Mutter, die von ihren sich streitenden Söhnen getötet wird, und das d'Aubigné schon am Anfang der Tragiques gleichsam als Inhaltsangabe

1) Besitz, auf den Heinrich III. sich mit seinen Höflingen öfters zurückzog.

des Werkes präsentiert hat.

Die Distanz, die im Vergleich zwischen dem römischen Kaiserhof und dem französischen Königshof noch zum Ausdruck kam, wird durch den Gebrauch der Metaphern aufgehoben. Eine weitere Stelle unterstreicht dies:

Les Senecques chenus ont encore en ce temps,
Morts et mourans, servi aux Rois de passe-temps;

II, 841/842

Mit dem generischen Plural "les Senecques chenus" wird gesagt, dass die königlichen Berater des französischen Herrschers das gleiche Schicksal wie Neros einstiger Lehrer erleiden, dessen Ratschläge dem Kaiser lästig wurden und der dies mit seinem Leben bezahlte.

Was bewirken nun die Metaphern respektive die Metonymien im Text ?

Zum Namen Nero assoziiert der Leser wahrscheinlich folgende Aspekte:

- Römische Geschichte
- Christen- und Judenverfolgung
- Laster
- Muttermord

Da aber durch die metaphorischen Bilder in der Vorstellung des Lesers der französische Königshof und der römische Kaiserhof verschmelzen, gelten die obigen Aspekte mit allen ihren Implikationen auch für Heinrichs Hof. Das heisst letztlich, dass die Schilderung der Gegenwart durch die dichterische Instanz verwandelt wird.

Wir haben oben bemerkt, dass ein früheres Bild, in dem Frankreich als Mutter zweier streitender Söhne erscheint, wieder aufgenommen wird. Es fällt bei der Lektüre der Tragiques auf, dass viele Bilder, Motive und Metaphern immer wieder im Text aufgegriffen werden, wobei sie manchmal nur als Metapher, manchmal aber als Hypotypose, als Szene oder als eingeschobene kurze Erzählung erscheinen. Wir wollen hier ein Beispiel durch das ganze Werk verfolgen und seine Bedeutung für den Text ermitteln. Zugrunde liegt die Geschichte vom Wolf, der das Lamm tötet.

Zum ersten Mal stösst man auf das Bild, nachdem in den Misères der Zustand Frankreichs in drei Bildern gezeichnet wurde. Der Autor vergleicht die Könige Frankreichs mit Wölfen:

Les Rois, qui sont du peuple et les Rois et les peres,
Du troupeau domestique sont les loups sanguinaires;
I, 197/198

Wir begegnen dem Ausdruck zunächst in Form einer Metapher. Seinen Ursprung hat das Bild in der Bibel. So heisst es bei Ezechiel, 22,27: "Seine Vornehmen in seiner Mitte waren wie reissende Wölfe, nur darauf aus, Blut zu vergiessen, Leben zu vernichten, um Gewinn zu machen".

Schon einige Verse weiter wird die Metapher wieder aufgenommen:

L'homme est en proie à l'homme, un loup à son pareil;
I, 211

Doch das Bild dient nicht nur der Darstellung menschlicher

Habgier, auch die Verwilderung der Tiere infolge Hungers wird damit beschrieben:

De ces evenemens n'ont pas esté exclus
 Les animaux privez, et hors de leurs villages
 Les mastins allouvis sont devenus sauvages,
 Faicts loups de naturel et non pas de la peau:
 Imitans les plus grands, les pasteurs du troupeau
 Eux-mesme ont esgorgé ce qu'ils avoyent en garde.

I. 464-469

Hier wird nicht nur durch eine Metapher beim Leser die Geschichte vom reissenden Wolf evoziert, vielmehr wird das Bild durch den Autor ausgedehnt: der Hirte, der die Herde vor dem Wolf schützen sollte, wird selbst zum reissenden Tier an den ihm anvertrauten Tieren. Da d'Aubigné in den vorangehenden Versen das Elend des Landes schildert, neigt der Leser zunächst zu einer wörtlichen Lektüre der Verse, doch lassen die folgenden Verse erkennen, dass hier eine zweite Ebene gemeint ist.

Encor les verrez-vous se vanger, quoy qu'il tarde,
 De ceux qui ont osté aux pauvres animaux
 La pasture ordonnee: ils seront les bourreaux
 De l'ire du grand Dieu, et leurs dents affamees
 Se creveront des os de nos belles armées.

I, 470-474

Die Hirten erweisen sich demnach als die Priester und Geistlichen, die während der Religionskriege ihre Aufgabe missbraucht haben.

Die nächste Stelle betont eher den Aspekt des Opfers, wenn es heisst:

La main tremble en tirant le funeste couteau,

Quand, pour sacrifier de son ventre l'agneau,
Des poulces ell'estreind la gorge, [...]

I, 527-528

Ein erneutes Aufnehmen des Bildes finden wir nach einer Gegenüberstellung von guten Königen aus vergangenen Zeiten und von schlechten Königen aus der Gegenwart d'Aubignés. Der Dichter zieht das Fazit der schlechten Könige mit Hilfe des folgenden Bildes:

Ces tyrans sont des loups, car le loup, quand il entre
Dans le parc des brebis, ne succe de leur ventre
Que le sang par un trou et quitte tout le corps,
Laissant bien le troupeau, mais un troupeau de morts;

I, 601-604

Im Gegensatz zu den zwei vorangehenden Beispielen, wo das Bild des Wolfes für eine Entmenschlichung stand, wird in diesen Versen wie im Bibeltext die Habsucht gewisser sozialer Schichten angeprangert.

In einem weiteren Abschnitt werden Nero und der Papst ebenfalls als Wölfe gezeigt:

Cet ancien loup romain n'en sçeut pas davantage;
Mais le loup de ce siecle a bien autre langage:
"Je dispense, dit-il, du droict contre le droict;
Celui que j'ai damné, quand le ciel le voudroit,
Ne peut estre sauvé; j'autorise le vice;

I, 1233-1237

Und im gleichen Zusammenhang:

Insensez, en cuidant vous avancer beaucoup,
Vous eslevez l'Agneau, atterrissant vostre loup.

I, 1259/1260

Nero und der Papst sind in diesen Versen als Wölfe die Verfolger Christi. Das Lamm, Opfer des Wolfes, lässt das Bild vom Lamm Gottes erscheinen.

Ein letztes Zitat aus dem 6. Buch, Vengeances, soll die Reihe beschliessen:

O bien-heureux Abel, de qui premier au coeur
 Cette vierge esprouva sa premiere douleur !
 De Caïn fugitif et d'Abel je veux dire
 Que le premier bourreau et le premier martyre,
 Le premier sang versé on peut voir en eux deux:
 L'estat des agneaux doux, des loups outrecuideux.
 En eux deux on peut voir (beau pourtrait de l'Eglise)
 Comme l'ire et le feu des ennemis s'attise
 De bien fort peu de bois et s'augmente beaucoup.
 Satan fit ce que fait en ce siecle le loup
 Qui querelle l'agneau beuvant à la riviere,
 Luy au haut vers la source et l'agneau plus arriere.
 L'Antechrist et ses loups reprochent que leur eau
 Se trouble au contreflot par l'innocent agneau;

VI,155-168

Dreimal benützt d'Aubigné das Bild des Wolfes und des Lammes und dreimal hat es eine andere Bedeutung. In Vers 160 wird damit ganz allgemein das Verhältnis vom Starken, der den Schwachen ausnützt, umschrieben. In Vers 164 ist mit dem Wolf der Papst gemeint und in Vers 167 die Geistlichen der katholischen Kirche.

Was zunächst als eine einfache Metapher in den Tragiques erscheint, erfährt im Laufe der Wiederholungen formale und inhaltliche Nüancierungen, dabei aber immer einen Grundgedanken wiederholend. Die anfängliche Metapher erhält innerhalb des Textes den Charakter eines Leitmotives, das das Verhältnis von verbrecherischer Macht und unschuldigem Opfer, ein Hauptthema der Tragiques, deutlich macht.

Zu beachten ist dabei, dass das Leitmotiv die drei schon früher festgehaltenen Bereiche der Bibel, der Natur und der Antike, resp. der Mythologie durchschreitet (im letzten Zitat wird die Wolf/Schaf - Thematik noch durch den Fabelstoff bereichert).

Im besprochenen Beispiel besteht die Aufgabe der Metapher und ihrer Wiederholungen respektive Nüancierungen nicht nur in der sprachlichen Verschönerung, sie bildet auch noch die gedankliche Verklammerung verschiedener Elemente im Text.

II.2. Die Allegorie in den "Tragiques"

In P. Fontaniers Werk, Les Figures du Discours, werden die Redefiguren in zwei grosse Gruppen unterteilt, den Tropen einerseits und den übrigen Redefiguren andererseits. Die Tropen wiederum sind unterteilt in eigentliche Tropen, zu denen auch die oben besprochene Metapher und die Metonymie gehören, und in uneigentliche Tropen, die unter dem Sammelbegriff "figures d'expression" folgendermassen beschrieben werden: "Ils n'offrent pas, comme les Tropes en un seul mot, une simple idée, mais une pensée, et ils la présentent avec plus ou moins de déguisement ou de détour. Ils consistent, par conséquent, dans toute une proposition, explicite ou implicite, principale, incidente, ou subordonnée, et tiennent à la manière particulière dont cette Proposition exprime, d'après telle ou telle combinaison des mots."¹

Die zwei wichtigsten Figuren in dieser Gruppe sind sicher die Personifikation und die Allegorie. Beides sind Figuren, die auch in den Tragiques eine wichtige Rolle spielen. Durch die Personifikation der Erde in den Misères etwa, gelingt es

1) P. Fontanier, Les Figures du Discours, p. 109

d'Aubigné dem Kampf zwischen den zwei Kirchen eine neue Dimension zu geben, die Natur erscheint hier als eine "natura plangens".

Auch die Allegorie, die in ihrer langen Tradition im Barock die letzte grosse Blüte erlebte, wird von d'Aubigné als wichtiges Element in den Tragiques verwendet. In der Chambre dorée (Verse 233-512) erscheint eine ganze Galerie von Lastern, die teils mit traditionellen Attributen auftreten, teils aber vom Autor sehr individuell gestaltet sind. Innerhalb der "Handlung" der Tragiques nehmen diese Allegorien die Stelle von Richtern im Justizpalast ein. Zum Teil werden dabei aus den Allegorien satirische Beschreibungen von Richtern, so dass hier eine Verbindung von allegorischer Charakterdarstellung und von Gesellschaftskritik entsteht, auf die schon H. Weber¹ hingewiesen hat. Die Einleitung zu dieser "Galerie der Laster" gibt einen ersten Eindruck von der verkehrten Welt, die in diesen Versen dargestellt werden soll:

Voila en quel estat vivoyent les justiciers,
 Aux meurtriers si benins, des benins les meurtriers,
 Tesmoins du faux tesmoin, les pleiges des faussaires,
 Receleurs des larrons, maquereaux d'adulteres,
 Mercenaires, vendans la langue, la faveur,
 Raison, auctorité, ame, science et coeur.
 Encor falut-il voir cette Chambre Doree,
 De justice jadis, d'or maintenant paree
 Par dons, non par raison: là se void decider
 La force et non le droit; la void-on presider
 Sur un throsne eslevé l'Injustice impudente

III, 227-237

Der Chiasmus im zweiten Vers zeigt deutlich, wie nun die Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind. Dies wird noch durch die Missachtung aller positiven Eigenschaften (Verse 231/232) durch die neuen Richter unterstrichen. Den Höhepunkt der

1) H. Weber, La création poétique au XVI^e siècle en France, p. 649

Umkehrung der natürlichen Ordnung der Dinge bildet die Ungerechtigkeit, die anstelle der Gerechtigkeit die Justiz präsidiert. Sie sitzt auf dem Richterstuhl, der in Realität vom König eingenommen wird. Die Ungerechtigkeit trägt ein blutrotes Kleid, Symbol des Bösen in den Tragiques. In der weiteren Beschreibung der Ungerechtigkeit fällt ihr böser Blick auf:

[...] mais l'esclat furieux
Des regards fourvoyans inconstamment se vire
En peine sur le bon, en loyer sur le pire;

III, 240-242

Der Blick spielt in der nun beginnenden Aufzählung der Laster eine wichtige Rolle. Um einen Eindruck von der Darstellungsweise zu erhalten, soll in der Folge die Allegorie des Ehrgeizes näher betrachtet werden:

A son costé triomphe une peste plus belle,
La jeune Ambition, folle et vaine cervelle,
A qui les yeux flambans, enflez, sortent du front
Impudent, enlevé, superbe, fier et rond,
Aux sourcils rehaussez: la prudente et ruzee
Se pare d'un manteau de toile d'or frisee
Alors qu'elle trafique et pratique les yeux
Des dames, des galands et des luxurieux;
Incontinent plus simple elle vest, desguisee,
Un modeste maintien, sa manteline usee
Devant un coeur hautain, rude à l'ambition,
Tout servil pour gagner la domination;
Une perruque feinte en vieille elle appareille.
C'est une Alcine fausse et qui n'a sa pareille
Soit à se transformer, ou connoistre comment
Doit la comediante avoir l'accoustrement:
La gloire la plus grande est sans gloire paroistre,
L'ambition se tue en se faisant connoistre.

III, 261-278

Das Bild des Ehrgeizes beginnt mit einer Verurteilung durch

den Autor, er nennt ihn eine Pest. Auch hier wird dem Blick eine grosse Bedeutung zugemessen, indem dieser etwas vom Charakter ahnen lässt. Zudem entfaltet hier die Allegorie des Ehrgeizes ihre Wirkung unter den Menschen über die Augen, was uns die Verse 267 und 268 zeigen. Die ganze Charakterisierung dieses Lasters geschieht von aussen: zunächst wird sein Gesicht beschrieben, wobei gerade die Häufung der Adjektive, die die Stirne des Ehrgeizes umschreiben, zeigt, dass das Aeussere stellvertretend für den Charakter erscheint.

Nach der Beschreibung des Gesichtes folgt die der Kleidung. D'Aubigné gibt in den Tragiques oft ein detailliertes Bild der Kleidung, weil er mit deren Hilfe schon einen Hinweis auf den Charakter und die soziale Funktion des Trägers geben will. Die Kleidung erhält so eine symbolische Bedeutung. Das kommt auch an dieser Stelle zum Ausdruck, wenn der Autor uns den Ehrgeiz als eine Figur vorführt, die sich äusserlich ganz den Umständen anpassen kann: einmal trägt sie einen goldgewirkten Mantel, ein anderes Mal einen abgewetzten Umhang. Die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen wird noch durch den Vergleich mit der berühmten Zauberin Alcine aus dem Orlando furioso betont.

Vergleicht man diese Allegorie mit derjenigen in Du Bartas Seconde Sepmaine, so wird ersichtlich, was die Allegorie d'Aubignés so lebendig macht:

Et menes au combat l'enflee Ambition
 Qui brule à petit feu: de qui la passion
 Ne se laisse borner des mondes d'Epicure,
 Et qui porte en la main des sceptres en peinture.

1

1) Du Bartas, La Seconde Sepmaine, Les Furies, v. 639-642

In diesen Versen bleibt die Figur des Ehrgeizes abstrakt, wir sehen keine Person in ihr, im Gegensatz zu d'Aubignés Allegorie. Obwohl dieser auf die direkte Rede in seiner Darstellung verzichtet, wird man den Eindruck haben, einen Höfling oder, da wir uns im Justizpalast befinden, einen ehrgeizigen Juristen vor Augen zu haben. Die Lebendigkeit der Bilder beruht zu einem grossen Teil auf der Schilderung der Augen, die anstelle gesprochener Worte so viel über den Charakter verraten, dann aber auch in der Verwendung von Verben, die eine menschliche Tätigkeit umschreiben: "la prudente et ruzee se pare" (Verse 265/266), "elle vest, [...] sa manteline usee" (Verse 269/270). Aber auch die Adjektive sind auf ein menschliches Wesen gemünzt: "folle et vaine cervelle" (Vers 262), "la prudente et ruzee" (Vers 265), "un modeste maintien" (Vers 270), "tout servil" (Vers 272).

Alle diese Eigenschaften bewirken, dass der Leser in der Allegorie nicht nur eine symbolische Figur sieht, sondern auch die Karikatur eines Standes erkennt.

Neben solchen sehr persönlich gestalteten Allegorien treten durchaus auch traditionelle Figuren auf, es sei nur die Allegorie des Geizes erwähnt, der als eine alte, hässliche, schmutzige und zerlumpfte Gestalt auftritt, ähnlich derjenigen im Rosenroman von Guillaume de Lorris.

Die Aufzählung der Allegorien in der Chambre dorée umfasst 28 Laster, die ohne Unterbrechung aneinandergereiht sind. Wir können in dieser "Galerie" von Bildern ein wichtiges Konstruktionselement der Tragiques wiedererkennen: die Reihung von Bildern. Ihre Entsprechung findet diese Reihe von Bildern im nächsten Buch, den Feux. Die Verbindung

zu dieser Reihe geschieht in den Versen, die der Galerie der Laster folgen (Verse 513-524), wo die Rolle der Laster als Verfolger der Gerechten und Gläubigen unterstrichen wird. Die Erwähnung der Mercuriale¹ (unter Heinrich II), an der Anne du Bourg gegen die Verfolgungen protestierte und anschliessend dafür getötet wurde, wirkt als thematische Verbindung zur Reihe der Märtyrerbilder in den Feux, wo das Martyrium Anne du Bourgs wiederaufgenommen wird.

Der formale Zusammenhang zwischen der "Galerie" der Laster und der Märtyrerreihe kommt in der genauen Entsprechung von Allegorien und Märtyrern zum Ausdruck: den 28 Allegorien von Lastern stehen 28 Beispiele einzelner Märtyrer oder Märtyrergruppen gegenüber. Wir finden hier demnach zwei Gestaltungsprinzipien, die in den Tragiques von der Ebene des Wortes bis zum Konzept des ganzen Werkes reichen: die Reihung und die Opposition. Auf der Ebene der Geschichte handelt es sich um eine Darstellung von der Verfolgung der Reformierten durch eine völlig korrupte Justiz. Da d'Aubigné die Gesellschaftssatire mit der Allegorie verbunden hat, wird die Opposition zwischen den zwei Bilderreihen von der rein historischen Ebene auf eine moralische verlagert. Und eine dritte, höchste Stufe, wo die Gegensätze zu einer Opposition von Gut und Böse stilisiert werden, erreicht der Autor, indem er Gott als Betrachter dieser Verhältnisse einsetzt. Dabei muss d'Aubigné eine Verlagerung der Perspektive vornehmen: zunächst schreibt der Autor als solcher die Beispiele nieder, plötzlich aber erscheint das Geschehen aus der Sicht Gottes, wobei auch die Idee des "grossen Welttheaters" angedeutet wird:

Dieu vid en mesme temps (car le prompt changement

1) 15. Juni 1559

De cent ans, de cent lieux ne luy est qu'un moment)
 Deux rares cruautez, deux constances nouvelles

.....

[...] deux precieux tableaux,
 Deux spectacles piteux, mais specieux et beaux.

IV. 147-152

Als Fazit dieser Betrachtung über die Allegorie in der Chambre dorée lässt sich sagen, dass es dem Autor gelingt, dank der Substitution der Realität durch allegorische Figuren das historische Geschehen in eine allgemeingültige Aussage über die Gegensätze von Laster und wahrer Religiosität zu verwandeln. Dadurch wird Dichtung nicht zum Abbild der Wirklichkeit, auch wenn sie, wie dies in den Tragiques der Fall ist, von dieser ausgeht und sie dem Leser immer wieder in Erinnerung ruft. Dichtung schafft dank der schöpferischen Kraft des Dichters eine andere Wirklichkeit.

III. Emblem, Hypotypose, Ekphrasis

Wie die Allegorie haben das Emblem, die Hypotypose und die Ekphrasis einen starken wenn auch verschiedenartigen Bezug zu den bildenden Künsten. Zwar haben wir schon bei den Metaphern eine Tendenz zur Konkretisierung beobachten können, doch ist ihr eigentliches Merkmal ein indirektes Sprechen. Bei den hier zu besprechenden Bildern tritt nun das Problem des Uebergreifens von der literarischen zur "malerischen" Darstellung auf. Wir wissen, dass das Transzendieren von einer Kunstgattung in die andere im Barock äusserst beliebt war; ein verbreitetes Beispiel ist das Transzendieren von der bildenden Kunst zum Theater. Es sei nur an Berninis "Verzückung der Heiligen Theresa" erinnert, wo die Schwerkraft nicht mehr auf die Figur zu wirken scheint, diese uns vielmehr den Eindruck einer sehr bewegten Gestalt gibt. Um diesen Aspekt zu verstärken, wird das Geschehen dem Betrachter wie auf einer Bühne präsentiert. Typisch dafür ist der Georgsaltar der Benediktinerkirche Weltenburg, die von Cosmas Damian Asam und Egid Quirin Asam 1717-1721 erbaut wurde. Diese Vorstellung, die barocke Altarstatuen oft erwecken, ist auch eine Folge der barocken Raumgestaltung der Kirchen, die die Idee eines Theatrum Sacrum unterstreicht.¹

Sowohl der Versuch einer Visualisierung der Sprache als auch die Illusion einer Theaterszene in Bild und Plastik wurzeln in dem Verlangen nach Vergegenwärtigung und Zur-Schau-Stellung, sowie im Gefühl, dass die Welt ein Theater sei. Das Theater ist seinerseits aber auch ein Abbild der Welt, so dass sich der Zuschauer am Schluss fragen muss, was Sein und was Schein ist. Dubois schreibt über dieses Zweifeln an Realität und Illusion: "Ce jeu sur l'être et le paraître, et l'importance

1) R. Zürcher, Dauer und Wandlung in der europäischen Kunst, p. 180/181

des intermédiaires - masques, habits, mots - est fondamental dans l'esthétique baroque. Le théâtre est le mode d'expression rêvé d'une telle conception de la vie."¹

III.1 Das Emblem

Das Emblem hat seine Blüte vom 16. bis zum 18. Jahrhundert erlebt. Entstanden ist die Emblematik aus einem Zusammenfließen der Devisenmode des Rittertums und aus dem Impresenwesen. Die erste und wohl berühmteste Emblematasammlung hat Andrea Alciati zusammengetragen und 1531 herausgegeben. Sie erschien in lateinischer Sprache und fand eine internationale Verbreitung, da das Interesse für die Verbindung von Text und Bild, von Rätsel und Auflösung zu jener Zeit gross war.

Ein Emblem ist eine Kombination von Text und Bild, wobei das Bild nicht als Illustration des Textes dient. Oft ist das Verhältnis von Text und Bild schwer zu durchschauen.

Theoretisch besteht ein Emblem aus drei Teilen: der Inscriptio (Motto), der Pictura (Icon) und der Subscriptio. Die Subscriptio ist laut Schöne² eine Auslegung des Bildes, meist ein Epigramm. In diesem Text dürfte eigentlich nichts genannt werden, was im Bild dargestellt ist, doch dies bleibt Theorie, ebenso die verlangte Dreiteilung. W. Kayser umschreibt denn auch das Emblem allgemeiner als ein "Zeichen, dem ein bestimmter Sinn zugeordnet ist."³ Ein Emblem kann also auch nur aus zwei Teilen bestehen, der Pictura und der Inscriptio respektive der Subscriptio, die zusammen das wichtigste Element des Emblems schon garantieren, nämlich die Doppelfunktion

1) C.-G. Dubois, Le Baroque, p. 181

2) A. Schöne, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, p. 19

3) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, p. 75

des Darstellens und des Deutens. Hier sind wir auch schon bei der Frage nach der Funktion des Emblems. Ein Faktum oder eine Handlung, die in einem Bild dargestellt werden, versucht man anschliessend in einem Text zu interpretieren. Damit wird gesagt, dass die abgebildete Wirklichkeit nicht nur aus der sichtbaren Komponente besteht, dass ihr vielmehr ein geheimer Sinn innewohnt. Diesen zu erkennen und deutlich zu machen, ist die Aufgabe des Emblems. Der Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Significatiodenken ist offensichtlich.

In den Tragiques können verschiedenste Bezüge auf die Emblematis beobachtet werden. So ist zum Beispiel die Verwendung des Chamäleons als Sinnbild für den Schmeichler traditionell:

Et vostre ame, flatteurs, serfve de vostre oreille
 Et de vostre oeil, vous meut d'inconstance pareille
 Que le cameleon: aussy faut-il souvent
 Que ces cameleons ne vivent que de vent.

II,233-236

Bei der Beschreibung Katharinas von Medici in den Misères benützt der Autor wiederum ein bekanntes Emblem, um ihren todbringenden Charakter zu schildern:

Son toucher est mortel, la pestifere tuë
 Les païs tous entiers de basilique veuë;

I,893-894

An anderen Stellen finden sich Bilder, die sich nicht auf weitverbreitete Bilder der Emblematis beziehen, sondern mehr vom Aufbau her an die Emblemtradition anknüpfen. Ein Ausschnitt aus den Princes soll uns zeigen, wie der Autor ein

solches Bild aufbaut und welche Funktion es hat. In den Versen 103 bis 132 wird die Falschheit der Höflinge, die einerseits schmeichelnd loben und andererseits böse über die zuvor umschmeichelte Person reden, aufgegriffen und scharf verurteilt. D'Aubigné zeichnet anschliessend folgendes Bild:

De tels coups son enfant la folle mere touche,
La cuisse de la main et les yeux de la bouche.

II, 133/134

Diesem Bild folgt dann nochmals eine Entwicklung des Themas anhand Armand Sorbin de Sainte Foys, Bischof von Sanlis, der die Abdankung Karls IX. zelebrierte. (Verse 135-148).

Wir sehen, dass die Verwandtschaft mit dem Emblem in der Zweiteilung von Text und "Bild" besteht. "Bild" deshalb, weil es in unserem Beispiel mit Hilfe des Mediums Sprache gebildet wird. Im Gegensatz zur Emblematisierung geht es hier nicht darum, aus Elementen der Wirklichkeit einen neuen bisher versteckten Sinn zu finden, vielmehr behandelt d'Aubigné in diesem Abschnitt das Thema "Schmeichler", gibt eine allgemein gehaltene Darstellung dieser Gattung Höflinge und lässt ihr ein Bild folgen, das - aus einem ganz anderen Lebensbereich kommend - pointiert die Doppelseitigkeit dieser Heuchler ausmalt.

Das Bild bildet quasi die Summe der Abhandlung über die Schmeichler, ganz im Gegensatz zum Emblem, wo von der sichtbaren Welt, der Pictura, ausgegangen wird.

In der Emblematisierung wäre mit den zwei Teilen von den Schmeichlern und dem Bild der schlagenden Mutter die Funktion des Darstellens und Deutens erfüllt. Nicht so bei d'Aubigné:

nachdem er das Thema allgemein behandelt und anschliessend durch das Bild markant geprägt hat, belegt er nun seine These vom Schmeichler mit einem konkreten historischen Beispiel. Das Emblem als solches ist zwar historisch bedingt, dennoch erhebt es den Anspruch einer zeitlich nicht gebundenen Gültigkeit der Aussage. Sein Ziel ist die moralische Erbauung, es präsentiert sich als ein Bilder- und Sentenzenbuch für alle Lebenslagen. Auch in d'Aubignés Text ist dieser allgemeingültige moralische Aspekt im ersten Teil und im Bild enthalten, darüber hinaus stellt d'Aubigné in diesen Versen einen Bezug zu seiner Zeit her, indem er die Zustände am französischen Hof satirisch beschreibt.

III.2. Die Hypotypose

Schon Peletier du Mans betont im von uns im 1. Kapitel zitierten Ausschnitt seiner Poetik die Anschaulichkeit der Hypotypose. Auch Fontanier gibt zu dieser Figur eine kurze Definition: "L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante."¹ Mit der Hypotypose versucht demnach ein Dichter etwas wie ein Bild zu malen. Lamy drückt sich weniger vorsichtig als Fontanier aus, wenn er schreibt: "Elles (les descriptions des objets) sont appelées hypotypose, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes;"² Mittels der Sprache wird der Versuch einer Konkretisierung und Vergegenwärtigung gemacht, die eigentlich nur der bildenden Kunst möglich ist.

Bei d'Aubignéssichtlicher Vorliebe für bildliche Darstellung erstaunt es nicht, dass Hypotyposen in den Tragiques sehr häufig sind. Mit diesen wollen wir uns in diesem Kapitel näher befassen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, alle Erscheinungsformen der Hypotypose zu erfassen. Wie Fontanier in seiner Besprechung der Hypotypose bemerkt, kann eine solche aus einem kleinen Element bestehen oder aber aus ganzen, verschieden langen Abschnitten.

Die aus einer Beschreibung bestehende Hypotypose ist sehr häufig und findet sich auch in den Tragiques. Eines der eindrücklichsten Beispiele ist die Beschreibung des durch den Krieg zerstörten Landes im ersten Buch (Misères, Verse 311-366).

1) P. Fontanier, op. cit., p. 390

2) Lamy, De l'art de Parler, p. 89

Auf den visuellen Aspekt dieses Abschnittes verweisen bestimmte Verben:

Car pour monstrier comment en la destruction
I, 311

und weiter:

Lors on peut voir coupler troupe de laboureurs,
I, 332

Anschaulich wird geschildert, wie der Mensch aus Hunger und Elend zum Tier wird:

Car pour monstrier comment en la destruction
L'homme n'est plus un homme, il prend refection
Des herbes, de charongne et viandes non-prestes,
Ravissant les repas apprestez pour les bestes;
I, 311-314

Dafür nehmen die Tiere die Stellung der Menschen ein:

Les loups et les renards et les bestes sauvages
Tienent place d'humains, possèdent les villages,
Si bien qu'en mesme lieu, où en paix on eut soin
De reserrer le pain, on y cueille le foin.
I, 325-328

So konkret dieser Abschnitt ist, fragt es sich, ob nicht eine Lektüre auf zweiter Ebene möglich ist, denn Wolf und Fuchs sind in Fabel und Satire bekannte Tierfiguren zur Darstellung von ganz bestimmten Charakteren. Der Ausdruck "tenir place de" wirkt als Signal für diese Veränderung im Charakter der Menschen. Zudem kann der Ausdruck "humains" einerseits als "êtres humains" oder andererseits als Adjektiv mit folgender Umschreibung gelesen werden: "Qui

marque de la sensibilité, de la compassion ou de la compréhension à l'égard d'autres hommes."¹

Mit dieser zweiten Interpretationsmöglichkeit fände die durch den Ausdruck "tenir place de" signalisierte Verschiebung nicht zwischen Tier und Mensch statt, sondern innerhalb des Menschen.

Auch in späteren Abschnitten der Tragiques braucht d'Aubigné Tiervergleiche zur satirischen Darstellung der Hölflinge.²

An dieser Stelle wird die Vieldeutigkeit und damit die Schwierigkeit der Lektüre von metaphorischer Sprache deutlich. Da die metaphorische Sprache stark davon abhängt, ob der Leser sie als solche realisiert, bleibt dieser oft im Ungewissen über die wahre Bedeutung und Absicht des Textes. Wie weit diese Unsicherheit des Lesers vom Dichter gewollt ist, bleibt ungewiss.

Eine weitere Art der Hypotypose entsteht in den Tragiques oft durch die Amplifikation einer Metapher oder einer anderen Stilfigur. Ein anschauliches Beispiel finden wir schon zu Beginn des Werkes. Wiederum wird in der Einleitung dazu an das Auge appelliert:

Quand esperdu je voi les honteuses pitiez
Et d'un corps divisé les funebres moitez,
Quand je voi s'apprester la tragedie horrible
Du meurtrier de soi-mesme, aux autres invincible,
Je pense encores voir un monstrueux geant,

I, 131-135

Der Autor schildert anschliessend sehr ausführlich, wie der Riese sich selbst zerstört. Nur einmal unterbricht er die Darstellung, um eine allgemeine Lehre aus dem Gesagten zu

1) Larousse, Dictionnaire du Français Contemporain, p. 607

2) Vgl. II, 236; 285-300; 905-908 u.a.m.

ziehen:

[...] le peuple abat ses loix,
Tous nobles et tous Rois, sans nobles et sans Rois;
La masse degenerate en la melancholie;

I, 143-145

Dann wird die Beschreibung des sterbenden Riesen fortgesetzt. Verglichen mit der Schilderung in Du Bartas La Première Sepmaine (IIe jour, 113-119), fällt bei d'Aubigné die Betonung der körperlichen Zersetzung auf:

Des jambes et des bras les os sont sans moelle,
Il ne va plus en haut pour nourrir la cervelle
Qu'un chime venimeux dont le cerveau nourri
Prend matiere et liqueur d'un champignon pourri.

.....
Deux bras foibles pendans, des-ja secs, des-ja morts,
Impuissans de nourrir et defendre le corps;
Les jambes sans pouvoir porter leur masse lourde
Et à gauche et à droit font porter une bourde.

I, 153-156

159-162

An das Bild schliesst unmittelbar eine Anrede an die Bankleute und die Rechtsgelehrten an, die ihnen nun ausdrücklich ihre Rolle als "Bauch Frankreichs", also als Zentrum des Verderbens im obigen Bild zuweist. Mit dieser Anrede hebt der Autor die verallgemeinernde Wirkung des metaphorischen Bildes auf und spannt es in ein Zeitgeschehen, nämlich in seine Gegenwart, ein. Dieser Schritt wird noch betont durch die folgenden Verse:

Financiers, justiciers [...]

.....

Voyez la tragedie, abaissez vos courages,
Vous n'estes spectateurs, vous estes personnages:

I, 169-170

Hier wird also dem Zuschauer, respektive dem Leser, etwas "vorgeführt", dann wird dieser plötzlich aus der Distanz Zuschauer - Geschehen, die ihn in Sicherheit wiegt, herausgerissen und er sieht sich als Teil des Vorgeführten. Einerseits wird hier die Idee der Welt als eines Theaters zum Ausdruck gebracht, die übrigens schon im Titel des Werkes zu erkennen ist, andererseits entsteht zwischen dem Text und dem Leser ein Spannungsverhältnis, indem sich die Distanz zwischen den beiden ständig verändert. Die Grenze zwischen dem Theater und der Wirklichkeit wird verwischt: "Cette époque, qui a dit et cru, plus que toute autre, que le monde est un théâtre et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle, était destinée à faire de la métaphore une réalité; le théâtre déborde hors du théâtre, envahit le monde, le transforme en une scène animée par les machines, l'assujettit à ses propres lois de mobilité et de métamorphose."¹

Bildlichkeit wird oft als ein Mittel der Aktualisierung betrachtet, indem mit Hilfe des Bildes eine abstrakte Idee vergegenwärtigt und in den Raum gesetzt wird. Schon Thomas von Aquin war der Meinung, dass es die besondere Aufgabe der überlegenden Phantasie sei, die Ideen des Künstlers in ein Bild der Vorstellung zu kleiden und auf diese Weise ein Mittel zu schaffen zwischen seinem Gedanken und der tatsächlichen Verkörperung desselben in dem Stoff, den er gestaltet.² Auch im oben besprochenen Bild steht der Riese in seinem inneren Zerfall für die zerrütteten politischen Verhältnisse - und, als Konsequenz, für die tatsächliche Verelendung des Volkes. Daneben gilt es aber noch einen zweiten Aspekt zu beachten: durch die metaphorische Verfremdung wird die konkrete Situation des Bürgerkrieges in

1) J. Rousset, La littérature de l'âge baroque en France, p. 28

2) R.E. Brennan, O.P., Thomistische Psychologie, p. 28/29

eine allgemeine Aussage über das Elend eines Bürgerkrieges erhoben. Erst durch den ausdrücklichen Bezug zu seiner Gegenwart, durch die Anrede an aussertextuelle Personen, aktualisiert der Autor das Bild wieder. Hier wird auch das Verhältnis von literarischem Werk und Wirklichkeit ersichtlich: die Gegenwart ist nur Ausgangspunkt der Tragiques, sie wird nicht abgebildet, sondern literarisch so erweitert, dass sie eine neue, weitere, Gültigkeit erhält.

Wie reich und verschiedenartig die Bildlichkeit d'Aubignés ist, soll nun noch anhand eines weiteren Beispiels gezeigt werden, eines Beispiels, das im Grenzbereich zwischen Emblem und Hypotypose liegt. Ausgangspunkt ist eine Geschichte des Flavius Josephus, in der erzählt wird, wie Mütter anlässlich der Belagerung Jerusalems durch Titus ihre eigenen Kinder getötet und anschliessend gegessen haben.¹ Die gleiche Untat wird übrigens auch bei Jeremia vorausgesagt: "Ich lasse es soweit kommen, dass sie das Fleisch ihrer Söhne und Töchter essen, und einer wird das Fleisch des andern essen in der Drangsal und Angst, mit der ihre Feinde, und die ihnen nach dem Leben trachten, sie bedrängen werden."²

Ein Zeitgenosse d'Aubignés, Juan de Horozco y Covarrubias (ca. 1550 - 1608), hat in seinem Emblembuch von 1589 ein Emblem aus der Begebenheit gemacht. Auf dem Bild sieht man eine Frau, die mit der linken Hand ein Kind an den Haaren ergriffen hat, während sie mit der rechten Hand, die ein Messer hält, ausholt, um das Kind zu töten. Die Subscriptio lautet wie folgt:

Si muero ha de morir que le es forçado
que dudo ? mas que hago ? pero baste

- 1) Flavius Josephus, Bell. Jud. VI 3,4; Hegesipp. V 18
- 2) Jeremia, 19,9, zitiert nach der Zürcher Bibel

la fuerça por escusa, o desastrado
 hijo, paga la leche que mamaste,
 bueluete al cuerpo que te ha engendrado
 buelue los miembros que de mi lleuaste,
 Que rompiendo las leyes de natura
 hare del cuerpo al cuerpo sepultura.

(Wenn ich sterbe, muss er notwendigerweise auch sterben, - was zögere ich noch ? Ja, was tun ? Die Not möge es entschuldigen, o unglücklicher Sohn. Zahle für die Milch, die du saugtest und gehe in den Körper zurück, der dich geboren; gib deine Glieder zurück, die du aus mir entnimmst. Ich breche das Gesetz der Natur und mache den Leib zum Grabe des Leibes.)¹

Die ganze Subscriptio ist eine direkte Rede der unglücklichen Frau, die durch die Not ihre mütterlichen Instinkte verleugnen muss. Sie ist sich der Ungeheuerlichkeit ihres Vorgehens bewusst, wenn sie die Schuld für ihr Tun der Not zuschiebt, doch ist die Rede im Ganzen gesehen eher schwach. Nur die Pointe, dass der Leib zum Grabe des Leibes werde, zeugt von der schrecklichen Umkehrung der Natur.

D'Aubigné hat in der Vorlage viel dramatischere Möglichkeiten der Darstellung gesehen. Zunächst begnügt er sich nicht mit einem Emblem, das gewisse sentenzenhafte Kürze voraussetzt, seine Darstellung ist der Hypotypose zuzurechnen.²

Vor der eigentlichen Szene wird geschildert, wie die Hungern den in den Dörfern sogar ihre treuen Haustiere töten, um zu überleben. Schon hier meint der Autor, dass die Naturgesetze auf den Kopf gestellt werden:

Quand Nature sans loy, folle, se desnature,
 Quand Nature mourant despouille sa figure,

1) Zitiert nach A. Schöne und A. Henkel, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jh., p. 969

2) Misères, Verse 495 - 562

Quand les humains privez de tous autres moyens,
Assiegez, ont mangé leurs plus fidelles chiens,
I, 485-488

Man sollte denken, dass es zur "Nature desnaturalée" keine weitere Steigerung mehr gibt, doch d'Aubigné fährt fort:

Cet'horreur que tout oeil en lisant a douté,
Dont nos sens dementoyent la vraye antiquité,
Cette rage s'est veuë, et les meres non-meres
Nous ont de leurs forfaitcs pour tesmoins oculaires.
I, 495-498

Was der Leser antiker Geschichten kaum glauben kann, erlebt er nun selbst in der Wirklichkeit. Mit diesem Einleitungs-topos, der die Wahrheit des Folgenden bekräftigen soll, wird eine Geschichte, die in den Bereich der Literatur gehört, aktualisiert. Die sprachliche Ueberlieferung erhält neues Gewicht, indem aus ihr eine das Auge ansprechende Version gemacht wird.

Schon in der Einleitung kommt im Oxymoron "les meres non-meres" die starke Spannung, die dieses Bild beherrscht, zum Ausdruck. Nach dieser Einleitung werden die äusseren Umstände, die zu einem solch unnatürlichen Verhalten führen, näher umschrieben: es handelt sich um einen belagerten Ort, eine Situation, die für den Menschen äusserst hart ist und der auch nach Meinung des Autors die grösste Liebe nicht widersteht:

C'est en ces sieges lents, ces sieges sans pitié,
Que des seins plus aimants s'envole l'amitié.
I, 499/500

Der erste Vers in d'Aubignés Version ist noch unverfänglich,

es wird nur konstatiert, dass die Mutter ihr Kind aus der Wiege hebt. Doch der nächste Satz stellt die Vergangenheit, als das Kind losgebunden wurde, um gestillt zu werden, in Opposition zum Jetzt, wo die "barbarischen Finger" es losbinden, um die Gesetze der Natur zu zerstören. Der Leser wird langsam auf eine Katastrophe vorbereitet, ohne ihr Ausmass zu kennen. Erst die direkte Rede der Mutter an ihr Kind wird ihr Vorhaben aufzeigen, bis dahin dauert es aber immerhin 29 Verse.

Als erstes wird zunächst die innere Zerrissenheit der Frau vermittelt:

La mere deffaisant, pitoyable et farouche,
Les liens de pitié avec ceux de sa couche,

I, 505/506

Der Autor zeigt dann äusserst anschaulich, wie es ihr innerlich zumute ist; ihre "Gedärme" brennen und alles - Sinne, Menschlichkeit und Herz - verwirren sich. Als Kontrast zu diesem inneren Aufruhr wird das zutrauliche Verhalten des Kindes beschrieben, das bei der Berührung durch seine Mutter dieser zulächelt. Dann folgt die Rede der Frau, die ähnlich wie bei Horozco lautet:

"Rends miserable, rends le corps que je t'ay faict;
Ton sang retournera où tu as pris le lait,
Au sein qui t'allaitoit r'entre contre nature;
Ce sein qui t'a nourri sera ta sepulture."

I, 523-526

Bei d'Aubigné ist die Grausamkeit der Rede dadurch gesteigert, dass in ihr jegliche Entschuldigung wegfällt. In Horozcos Version sagt sich die Frau, dass ihr Kind auch sterben muss,

wenn sie stirbt, und dass alles nur wegen der Not geschieht. In der Rede der Frau bei d'Aubigné fällt dies weg, er hat die Skrupel und das Zögern vor der Rede in den verschiedenen Seelenzuständen und der Handlung selbst gezeigt. Zum Zeitpunkt der Rede ist der Entschluss endgültig gefasst. Zeigt die Rede in Horozcos Emblem noch eine Spur von menschlichen Regungen, so wirkt die Rede der Frau in d'Aubignés Szene entmenslicht, was er auch einige Verse weiter bestätigt:

Tout est troublé, confus, en l'ame qui se trouve
N'avoir plus rien de mere, et avoir tout de louve.

I, 533/534

Das Kind wird von d'Aubigné als Opferlamm gezeichnet:

La main tremble en tirant le funeste couteau,
Quand, pour sacrifier de son ventre l'agneau,
Des poulces ell'estreind la gorge, [...]

I, 527-529

Es wurde schon früher auf die Bedeutung dieses Bildes hingewiesen: durch das ganze Werk hindurch erscheint immer wieder das Lamm als das unschuldige Opfer des Mächtigeren. Da der Autor das gleiche Bild sowohl für den Machtmissbrauch in einer familiären Beziehung als auch im Verhältnis von König und Volk benutzt, zeigt er, dass er es als ein fundamentales Problem der Menschen sieht.

Das Verbrechen der Frau wird vom Autor durch Gegensätze beschrieben, die erst zeigen, wie vollständig die ursprünglich gute Natur in ihr Gegenteil verkehrt wird:

Elle n'appreste plus les levres, mais les dents,
Et des baizers changés en avides morsures.

I, 536/537

und etwas weiter:

L'enfant change visage et ses ris en ses cris;
I, 540

Am Schluss der Schilderung nun vergleicht d'Aubigné dieses fürchterliche Mahl mit demjenigen des Thyestes:

On dit que le manger de Thyeste pareil
Fit noircir et fuir et cacher le soleil.
I, 543/544

Auch innerhalb dieser Hypotypose stossen wir wieder auf die drei grossen Bereiche (Bibel, Vers 495; Natur, Vers 504; Mythologie, Verse 543/544) mit deren Hilfe d'Aubigné sein Werk in einen grösseren Rahmen spannt.

Der Dichter lässt es aber nicht beim Vergleich bewenden, er schildert nun in aller Breite die Mahlzeit. Die Absicht, den Leser zu schockieren, ist sehr deutlich. Aus diesem Grund wird auch betont, dass die Frau, im Gegensatz zu Thyestes, ihr Kind völlig bewusst isst. Hier wird belegt, was der Autor am Anfang der Misères geschrieben hat, dass er nämlich die Muse der Tragödie nicht an ihrer Quelle in der Antike sondern in der Gegenwart findet, wo sie wirr und schreiend aus den Gräbern steigt.

Die letzten Verse der Hypotypose bilden das Gegenstück zu den einleitenden Versen:

Les ongles brisent tout, la faim et la raison
Donnent pasture au corps et à l'ame poison.
I, 559/560

Am Anfang der Schilderung wurde betont, dass der Hunger auch die grösste Freundschaft zerstört; hier nun ist das Fazit, dass nach der zerstörerisch wirkenden Befriedigung des Hungers auch das Denken wieder einsetzt und dass die Gedanken nun die Seele zerstören.

Die zwei abschliessenden Verse machen die Erzählung, die der Autor zuvor als aus dem Leben gegriffen erzählt, doch zu einer Art Theaterszene:

Le soleil ne peut voir l'autre table fumante:
Tirons sur cette-ci le rideau de Thimante.

I, 561/562

Da wird also nicht der Schleier des Thimantes über das Geschehen gelegt, sondern sein Vorhang. Da es nichts mehr zu verschleiern gibt, denn der Dichter hat ja trotz des "Suvivrons-nous plus avant ? voulons-nous voir le reste / De ce banquet d'horreur, pire que de Thyeste ?"¹ das makabre Mahl der Frau ausführlich geschildert, hat der Vorhang die Funktion eines Theatervorhanges, der nach dem Schlussakt fällt.

In den Betrachtungen des Anfanges der Misères haben wir festgestellt, dass sich Form und Inhalt gegenseitig tragen. Auch hier fallen verschiedene formale Erscheinungen auf, die inhaltliche Rückschlüsse erlauben. So wurde zum Beispiel weiter oben bemerkt, dass das Oxymoron "meres non-meres" eine seelische Spannung ausdrückt, indem der Ausdruck sagt, dass diese Frauen zwar physisch zu Müttern geworden sind, dass sie aber ihre damit assoziierten mütterlichen Instinkte nicht besitzen. Wir sehen in diesem Beispiel, dass in einem Wort die konkrete und die seelische (respektive abstrakte) Ebene

1) Misères, Verse 545/546

gemeinsam ausgesprochen werden. Diese Ambiguität der Sprache wird von d'Aubigné bewusst eingesetzt, wenn er mit den verschiedenen Bedeutungen des Ausdruckes "losbinden" arbeitet. In sieben aufeinander folgenden Versen kommen vor:

deslier 501
 desbander 502
 desvelopper 503
 destacher 504
 deffaire 505
 liens 506)
 filets 507) Gegenteil von "losbinden"

Die ersten drei Verben drücken in der Schilderung ein ganz konkretes Losbinden von der Wiege aus. "Destacher les loix de la nature" ist ein abstrakter Vorgang. Durch die Reihung der Verben von ursprünglich gleicher konkreter Bedeutung, die aber hier durch den Kontext eine Bewegung vom Konkreten zum Abstrakten zeigen, erhalten die ersten einen Symbolwert: das konkrete Loslösen wird ein innerliches Loslösen der Mutter von ihrem Kind. Die Verse 505/506 sprechen es sogar aus:

La mere deffaisant, pitoyable et farouche,
 Les liens de pitié avec ceux de sa couche,

Les "liens" sind sowohl abstrakte "liens de pitié" als auch konkrete "liens de sa couche".

In der Besprechung der einleitenden Verse der Misères war aufgefallen, dass ein Bild das andere in einer ganz eigenen Dynamik nach sich zieht, so dass der Eindruck einer kontinuierlichen Gestaltung des Textes entsteht. Ein entgegengesetztes Prinzip des Textaufbaus findet sich in den schon früher

beobachteten Oppositionen. Diese scheinen in den Tragiques der Spiegel eines Denkens zu sein, das vor allem die Gegensätze im menschlichen Verhalten sieht. Auf höchster Ebene haben wir in den Tragiques die Opposition von Gott und Satan, von Gut und Böse. Auch ganze Bilder werden als Oppositionen aufgebaut, zum Beispiel die Gegenüberstellung der guten und der schlechten Könige in den Misères (564-592). Auch in der hier besprochenen Hypotypose fällt auf, dass sie ihren Effekt zu einem grossen Teil aus den aufeinanderprallenden Gegensätzen zieht. Die wichtigsten Oppositionen lauten:

Mutter heute	vs Mutter früher
Mutter	vs nichtsahnendes Kind
Lamm	vs Wölfin
Hand, die das Leben pflegt	vs Hand, die tötet
Lippen / Kuss	vs Zähne / Beissen
Lachen	vs Schreien
Thyestes, der nicht weiss was er isst	vs Mutter, die bewusst ihr Kind isst
erloschener Blick	vs niedlicher Blick
Hunger und Vernunft	vs Weide und Gift

Diese Gegensätze werden zum Teil als Oxymora (Vers 497), in Form von Chiasmen (Vers 520), Parallelen (Verse 536/537) und zuletzt in einem "vers rapporté" (Verse 559/560) präsentiert.

Die hier besprochene Passage ist ein in sich abgeschlossenes Bild, das beinahe als eine Art von Theaterszene dargeboten wird. Im Kontext der Misères ist es das letzte Glied einer Reihe von Bildern, die die Verelendung des Menschen in moralischer und materieller Sicht darstellen. Verfolgt man die Bewegung der Bilder in dem ersten Buch der Tragiques, stellt man eine Entwicklung von einer Darstellung des

allgemeinen Zustandes des Landes zu Detailschilderungen fest. D'Aubigné beginnt sein Werk mit einer Schilderung Frankreichs, das in den verschiedenen Bildern als Mutter mit zerstrittenen Söhnen erscheint, als sterbender Riese und als vom Sturm geplagtes Schiff. Anschliessend kommen Bilder, die insbesondere das Kriegselend auf dem Land zeichnen. Der Eindruck des Elendes wird noch gesteigert durch die Darstellung von individuellen Schicksalsschlägen. Erst im Zusammenhang mit den übrigen Bildern erhalten Bilder, wie das der Mutter, die ihr Kind tötet und isst, einen allgemeinen Aussagewert und weisen damit über sich hinaus auf das Ganze. In unserem Fall bekräftigt der Autor, dass es sich um ein wirkliches Geschehen handelt und dennoch ist diese Hypotypose zugleich ein Bild für Frankreich, das sein Volk zerstört.

Die häufigen Hinweise auf das Theater haben - nebst den schon erwähnten Funktionen - eine weitere Aufgabe. Das Theater ist der Ort, wo der Zuschauer gerührt und sittlich gereinigt werden soll. Hier nun übernehmen solche Schilderungen, die sich im nicht klar definierbaren Raum von Theateraufführung und Wirklichkeitsschilderung bewegen, diese den Leser rührende Funktion der Tragödie.

Sieht man die oben aufgeführte Reihe von Bildern an, so fällt auf, dass sie alle ein zentrales Thema umspielen. Nicht der Ausschmückung des Werkes dienen sie, vielmehr bilden sie die eigentlichen Kernstücke der Aussage. Gerade im ersten Buch, das einer Art Bestandesaufnahme der Zerstörung Frankreichs durch die Religionskriege dient, erlauben die vielen Hypotyposen die Darstellung eines Sachverhaltes unter verschiedenen Aspekten. Auf den Verlauf

von einer globalen Sicht zu Einzelmomenten der menschlichen Verelendung wurde schon hingewiesen. Obwohl die Hypotyposen voneinander getrennt im Text eingebettet sind, bilden sie eine Serie. Wiederum lässt sich hier das Prinzip der Reihung beobachten, das schon in der Besprechung der Eingangsverse aufgefallen ist. Wir finden dieses Kompositionsprinzip auf allen Ebenen von d'Aubignés Text: von der Wortreihung über die Häufung von Beispielen zu den Bildreihen.

Wie verhält sich nun der Erzählerfluss bei dieser Art der Komposition ? Da jede Hypotypose aus einer Erzählung oder einer Beschreibung ein in sich abgeschlossenes Ganzes macht und in unserem Beispiel der Kontext aus Ermahnungen, Gebeten und Kommentaren besteht, findet sich hier kein eigentlicher "plot". Entsprechend fehlt eine eigentliche erzählte Zeitfolge. Vom chronologischen Aspekt her wären die diversen Bilder austauschbar, da sie nicht durch den Zeitablauf bestimmt sind, sondern durch die oben konstatierte Bewegung in der Schilderung vom Allgemeinen zum Speziellen.

Da die Bilder in dieser Serie der Misères immer das gleiche Thema umkreisen, gewinnt man den Eindruck, dass der Autor versucht, die Linearität der Sprache mit Hilfe der Bilder zugunsten einer kreisenden Bewegung aufzuheben. Denkt man noch an die häufigen Verben des Sehens, so erkennt man den Versuch, die Zeitabfolge als spezifisches Merkmal der Sprache gegen eine räumliche Vergegenwärtigung einzutauschen. Die Darstellung des Elendes in den Bildern in Misères entspricht der Sehweise eines Bildbetrachters, der dem ersten Ueberblick eine Betrachtung der Details folgen lässt.

III.3. Die Ekphrasis

Neben den Wort- und den Gedankenfiguren stellt die Ekphrasis die dritte wichtige Erscheinungsart der Bildlichkeit in den Tragiques dar. Die Ekphrasis ist deshalb besonders interessant, weil sie am konsequentesten versucht, den diskursiven Charakter der Schrift gegen die räumliche Vorstellung des Bildes einzutauschen. E.R. Curtius¹ nennt die Ekphrasis eine kunstvolle "Ausmalung" (ekphrasis, descriptio, Beschreibung) von Menschen, Oertlichkeiten, Bauten und Kunstwerken. Es handelt sich um eine stilistische Technik der Neusophistiker, die in der Spätantike und im Mittelalter viele Nachfolger fand. Hier soll eine eingeschränkte Bedeutung des Ausdruckes verwendet werden, wie sie auch im Oxford Classical Dictionary zu finden ist, wo die Ekphrasis definiert wird als "the rhetorical description of a work of art". Unterscheiden lassen sich die Beschreibung von einem bestehenden Objekt und die von einem imaginierten Kunstwerk, dann aber auch die reine Zustandsschilderung und die belebte Beschreibung, die dazu neigt in die Diskursivität der Sprache zurückzufallen. In die letzte Kategorie gehört auch die Beschreibung, die als die erste Ekphrasis in der Literatur angesehen wird, die Beschreibung von Achilles'Schild in Homers Odysee.

Sicher kannte d'Aubigné auch die Eikones des Philostratos, die seit Anfang des 16. Jahrhunderts weit verbreitet waren. In diesem Jahrhundert blühte die Kunst der Bildbeschreibungen. In seiner Analyse der ars memoriae nennt D. Arasse² die Ekphraseis "ces descriptions littéraires d'oeuvres figuratives réelles ou imaginaires, très en vogue à l'époque et dont le rôle n'est pas à négliger, tant en ce qui concerne le thème de la concurrence entre les capacités descriptives de la

- 1) E.R. Curtius, Europäische Literatur und latein. Mittelalter, p. 78
- 2) D. Arasse, Ars memoriae et symboles visuels: la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance, p. 58

peinture et de la littérature que la mise au point du vocabulaire et de la pensée esthétiques classiques".

Als Themen dieser "Malerei" finden sich häufig die allegorischen Figuren abstrakter Ideen und Vorstellungen wie Fortuna, die Zeit, die Tugenden, die Religion, der Tod u. a.m., aber auch Architekturbeschreibungen, Bibelszenen oder, wie bei d'Aubigné, der Historienmalerei entlehnte Bilder. Die Ekphrasis als solche ist seit Homer nie aus der Literatur verschwunden, hat aber Zeiten grösserer Beliebtheit erfahren, so auch wie schon erwähnt im Mittelalter. Als Beispiel seien die Bilder im Fegfeuer (10. Gesang) von Dantes Göttlicher Komödie genannt. Auf diese und andere Gemeinsamkeiten zwischen der Göttlichen Komödie und den Tragiques soll an einer späteren Stelle eingegangen werden.

Im Zusammenhang mit der Ekphrasis muss auch noch auf die Bedeutung des horazischen "Ut pictura poesis!" kurz eingegangen werden. Erst im Laufe der Zeit bekam das Zitat die Bedeutung, dass die Dichtung wie Malerei sein soll, und erst in der Renaissance, als die Entdeckung der antiken Kunst und der alten Autoren mit einer gleichzeitigen Aufwertung der bildenden Künste einherging, wurde dieser Satz zu einem künstlerischen Dogma. Dass sich die Dichtung an der Malerei orientieren soll, ist eine Idee der Renaissance, nicht der Antike. Hagstrum¹ schreibt dazu: "For poetry, the newly won position of painting carried a challenge; it, like painting, must seek to render the wholesome and vivacious realities of life and nature. [...] The greatest power of painting, as it was understood by the Renaissance mind, was the power of making the visible intelligible by using only visible means, the power of making physical detail - and physical detail only - express order, character, meaning, morality, and purpose."

1) Jean H. Hagstrum, The Sister Arts, p. 70

Diese Hinwendung zur sinnlich wahrnehmbaren Welt zeigt, dass nun "die physische Schönheit und Kraft zum vollwertigen Ausdruck der geistigen Schönheit und Bedeutsamkeit wird."¹ Nun gilt dieses Gesetz allgemein für die metaphorische Sprache, doch ist die Ekphrasis, wie wir oben gesehen haben, die ausgeprägteste Form der Annäherung an die bildende Kunst. Auf die Funktion und Bedeutung dieser "Malerei" innerhalb der Tragiques möchten wir in diesem Kapitel anhand zweier Beispiele eingehen.

Wir finden in den Tragiques nebst einer Vielzahl im Werk verstreuter Bilder vier bemerkenswerte Bilderreihen, die sich paarweise gegenüberstehen:

Darstellung der Laster	vs	Votifbilder der Märtyrer
Fresken im Justizpalast	vs	am Himmel erscheinende Bilder

Wenn hier von Bilderreihen gesprochen wird, so sind nicht die "métaphores suivies" gemeint, in denen Bilder aus dem gleichen Sachbereich immer wieder auftauchen und weitergesponnen werden, hier geht es ganz konkret um die Beschreibung von aufeinanderfolgenden Bildern durch einen Betrachter, also um die Ekphrasis einer Reihe realer oder fiktiver Bilder. Zunächst sollen die Fresken im Justizpalast im Buch La Chambre dorée (Verse 695 - 928) diskutiert werden.

III.3.1. Fresken im Justizpalast

Im Gegensatz zum Tafelbild, ist das Fresko für die Repräsentation, für die Öffentlichkeit gedacht: "Nicht die allerpersönlichste Aussprache von Du zu Du ist die Empfindungswelt aus der sein (des Freskos) Charakter geboren wird,

1) A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, p. 374

sondern der Wille zum Grossen, Dramatischen und Ereignisvollen. [...] Der Grossmalerei waren die Empfindungsgrade der erdrückenden Wucht, des überwältigenden Jenseitserlebnisses gerade im Zusammenhang mit dem Raum gegeben."¹

Die in diesem Zitat genannten Eigenschaften des Freskos sollte man in Erinnerung behalten, wenn man sich an die Lektüre der Freskenbeschreibung d'Aubignés macht, denn sie umschreiben genau einen Teil des von ihm gewollten Effektes. Tintelnot betont im weiteren den epischen Charakter vieler Fresken, die oft mit zahlreichen Personen und verschiedenen Handlungsplätzen eine Geschichte "erzählen". Daraus folgt, "dass die Urform erzählerischen Fortspinnens, das kontinuierliche Streifenbild, im Fresko niemals ganz erlischt."² Die epische Eigenschaft des Freskos muss einen Dichter besonders anziehen, findet doch die Annäherung von Malerei und Sprache beidseitig statt. Eine weitere "Grenzüberschreitung" - diesmal zum Theater - konstatiert Tintelnot, wenn er von der Komposition als einer "weitläufigen Inszenierung der Ereignisse" spricht. Wie schon früher festgestellt wurde, sind dies gerade die zwei Richtungen, in die d'Aubigné in den Tragiques den dichterischen Rahmen erweitert.

Der Autor führt seine Fresken mit einer Anrede an die Richter ein, in der er ihnen vorhält, dass sie nicht ahnen, was über ihren Köpfen gemalt ist:

Sachez que l'innocent ne perdra point sa peine:
 Vous en avez chez vous une marque certaine
 Dans vostre grand Palais, où vous n'avez point leu,
 Oyans vous n'oyez point, voyans vous n'avez veu
 Ce qui pend sur vos chefs en sa voute effacee,
 Par un prophete ancien une histoire tracee
 Dont les traits par dessus (sic!) d'autres traits desguisez
 Ne se descouvrent plus qu'aux esprits advisez.

III, 681-688

1) H. Tintelnot, Die barocke Freskenmalerei in Deutschland, p. 12

2) " " " , op. cit., p. 12

Die Fresken sind also an der Decke, wie dies im Barock häufig der Fall ist. Deckenfresken verlangen aber einen nach oben gerichteten Blick, eine Haltung, mit der oft religiöse Hingabe manifestiert wird. Deckenfresken des Barock erwecken auch oft die Illusion, als würden sie sich zum Himmel hin öffnen und dem Betrachter einen Blick auf himmlisches Geschehen (im religiösen Sinn) gewähren.

Die in den Tragiques angesprochenen Richter aber haben keinen Glauben mehr, kennen demnach auch die zum Himmel hin gewendete Haltung nicht mehr und können deshalb nicht erkennen, was über ihren Köpfen "droht". Darauf weist auch d'Aubignés Zitat der Bibel: "Menschensohn, du wohnst inmitten des widerspenstigen Geschlechts, das Augen hat zu sehen und doch nicht sieht und Ohren zu hören und doch nicht hört; denn sie sind ein widerspenstiges Geschlecht."¹ Diese Anspielung auf die Bibel erlaubt es, hinter der "voute effacee" in Vers 685 auch das Himmelsgewölbe zu sehen und somit die gemalte Geschichte als eine Vorwegnahme des Jüngsten Gerichtes und der Apokalypse zu interpretieren. D'Aubignés Drohung einer göttlichen Strafe, die in den Fresken zum Ausdruck kommt, ist eine indirekte, da er ja nur als ein Interpret von Bildern erscheint und nicht als deren Schöpfer. Dennoch ist diese Drohung viel konkreter als diejenige der Bibel, und zwar dank der Ekphrasis. Wir haben zu Beginn dieser Arbeit Cicero zitiert, der festgestellt hat, dass das Auge derjenige Sinn sei, der die stärksten Eindrücke vermittelt. Wenn also d'Aubigné zur Darstellung der drohenden Rache zum Mittel der Ekphrasis greift, so will er die Wirkung des einfachen Wortes, wie wir es aus den Offenbarungen kennen, verstärken. Hinzu kommt noch, dass die Bilder eine stärkere Vergegenwärtigung bewirken.

1) Ezechiel 12,2

D'Aubigné tritt in diesem Abschnitt seines Werkes als Erzähler zurück und gibt den Eindruck eines Betrachters der Fresken, der, langsam von einem zum anderen schreitend, diese kommentiert und seine Mitbetrachter auf Einzelheiten aufmerksam macht. Diesen Effekt erreicht er vor allem durch die häufigen Verben des Sehens:

701 On void [...]
 723 Là sont peintes les mains [...]
 725 On void [...]
 737 [...] je voy luire pour guide
 745 Cyrus est peint au vif [...]
 765 Justinian se void [...]
 769 J'en voy [...]
 785 Vous y voyez [...] usw.

Wir kennen dieses Verfahren schon aus anderen Büchern, vor allem aus dem oben erwähnten Werk Eikones des Philostratos. Dieser schreibt in seiner Einleitung: "Ich hatte selbst schon gedacht, diese Bilder rühmend zu beschreiben; mein Gastfreund hatte aber einen noch ganz jungen Sohn, der etwa zehn Jahre alt war, schon gerne Reden hörte und lernbegierig war; er sah mir nun oft zu, wie ich von Bild zu Bild ging, und lag mir an, sie zu erklären. Damit er mich also nicht für ungefällig hielt, sagte ich: "Also gut, und wir wollen daraus eine Prunkvorführung der Redekunst machen, wenn die jungen Leute da sind.""¹

Eigentlich wendet sich d'Aubigné mit seinen Aufforderungen zum Sehen, wie wir sie etwa im Vers 785 (Vous y voyez) finden, an die Richter im Text, doch ist dies nicht so klar und der Leser fühlt sich wohl zu Recht als Mitangesprochener. D'Aubigné erscheint plötzlich als Betrachter der Fresken im Justizpalast und zugleich als Autor ausserhalb des Textes.

1) Philostratos, Eikones, p. 87

Als solcher ist er auf gleicher Ebene wie der Leser; dieser Rollentausch ist für den Leser sehr verwirrend, er kann den Text nicht mehr aus sicherer Distanz betrachten, er muss sich nun engagieren.

Das Schwanken zwischen distanzierterem Vortrag und Miteinbeziehen des Lesers in die fiktive Welt des Buches wird von d'Aubigné ganz bewusst in der Dichtung eingesetzt. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals an den Vers 170 der Misères erinnert, wo der Autor die Bankleute und die Justizbeamten anspricht:

Voyez la tragedie, abaissez vos courages,
Vous n'etes spectateurs, vous estes personnages:

I, 169/170

Es fällt auf, dass die Fresken im Justizpalast nur von den "esprits advisez" (Vers 688) verstanden werden. Zweifellos sind damit die wahren Gläubigen, in diesem Fall die Hugennotten, die die Bibel kennen, gemeint, nur sie können die verschiedenen Szenen einordnen und die Bedeutung der Bilder ermessen. Nebst dem Versuch, sich als elitären Kreis abzusetzen, analog etwa zu den Juristen mit ihrem "langage du Palais", kommt hier auch ein ausgeprägter ideologischer Unterton zum Tragen. Indem der Autor zu einer kommentierenden Person des Geschehens wird, macht er, der Eingeweihte, sich zum Vermittler einer göttlichen Wahrheit. Da er selbst in den Tragiques mit Bildern aus dem gleichen Themenkreis arbeitet, gibt er hier in den Fresken ein Beispiel der Lektüre seines Werkes.

Die Fresken stellen den Triumph der Themis, der antiken Göttin der Gerechtigkeit, dar. Der Triumphzug war schon seit

langem in der Literatur ein verbreitetes Thema, auch hier sei an die Beispiele in der Aeneis, im Rosenroman, in der Göttlichen Komödie und in Petrarikas Werk erinnert. Besonders letzteres hat die Dichter der Pléiade und deren Nachfolger zur Nachahmung angeregt. Die barocke Gesellschaft benützt den Triumphzug vor allem, um in theatralischer Art und Weise ihren Ruhm, ihre Macht und ihren Luxus zu demonstrieren. In den Fresken des Justizpalastes wird der ursprüngliche Gedanke, der dem Triumphzug innewohnt, betont, nämlich der feierliche Um- respektive Einzug des siegreichen Helden in die Stadt mit Beute und Gefangenen in seinem Zuge, wie wir ihn etwa in Mantegnas Triumphzug des Cäsars vorfinden.

Nach H. Weber¹ ist der Triumphzug in den Tragiques für d'Aubigné einfach ein Vorwand, um eine Aufzählung der Feinde und der Verteidiger des Christentums vorzunehmen, was für ihn, Weber, zu einem "morne catalogue" wird. Diese Erklärung erscheint uns zu einfach, die Frage nach einer allfälligen Funktion der Fresken innerhalb des Textes wird damit nicht beantwortet. Hinzu kommt die Frage, weshalb d'Aubigné den "Umweg" über die Schilderung eines Gemäldes macht.

Doch kehren wir zu den Fresken zurück ! In den Versen 695 bis 700 gibt der Autor ein Porträt der Göttin, die unter seiner Hand das Aussehen einer christlichen Heiligen erhält: sie ist eine Jungfrau mit klaren Gesichtszügen und mit einem sprechenden Blick:

Themis vierge au teint net, son regard tout ensemble
Fait qu'on desire et craint, qu'on espere et qu'on tremble;
III, 697/698

1) H. Weber, La Création poétique au XVIIe siècle en France, p. 649/650

Wie in den vorhergehenden Bildern der Laster (La Chambre dorée) ist der Blick für d'Aubigné wichtig, er drückt die ganze Autorität der Göttin aus.

Zu ihrer weiteren Charakterisierung wird gesagt, dass sie Gott gehorsam sei:

La loy de Dieu la guide et luy sert d'entretien.

III, 700

Schon in dieser kurzen Einleitung und Beschreibung wird ersichtlich, dass die Grenze zwischen der Fiktion des Bildes und der Wirklichkeit des Textes nicht scharf ist. So lässt der gemalte Blick der Göttin den Beschauer hoffen und fürchten, wie wenn sie tatsächlich vor ihm stünde. Auffälliger ist das Verwischen der Grenzen zwischen Bildfiktion und Textrealität im oben zitierten Vers 700: aus einem Bild lässt sich nämlich nicht erkennen, ob eine Person sich an die göttlichen Gesetze hält oder nicht. Der "Interpret" d'Aubigné geht hier sehr weit in seiner Erklärung des Bildes.

Doch der Autor kehrt wieder zur Schilderung des Gesehenen zurück, er leitet den nächsten Abschnitt mit "on void" (Vers 701) ein. Dieser Aspekt fällt auch in der weiteren Betrachtung der Fresken auf, d'Aubigné mag noch so sehr abschweifen, immer wieder erfolgt ein Hinweis, der den Leser wieder vor die Bilder bringt. Es beginnt nun eine Beschreibung des Zuges, der die Göttin begleitet. Die Räumlichkeit als eine typische Eigenschaft der bildenden Kunst wird hervorgehoben:

On void aux deux costez et devant et derriere
Des gros de cavaliers de diverse maniere.

III, 701/702

Es erfolgen immer wieder Hinweise auf die räumliche Verteilung des Dargestellten, so auch im Vers 721 wenn d'Aubigné schreibt:

David s'avance apres guerres loin de la teste,

Der Zug der Themis ist klar gegliedert nach Zeitalter und Völkern. Die einzelnen Abteilungen des Zuges sind verschiedenartig gestaltet. So stellt er auf der einen Seite des Zuges die Richter des jüdischen Volkes vor, an erster Stelle Moses, dem er zwei Symbole zuordnet: das Schwert und die Waage, Symbole der Macht und der Gerechtigkeit. Wiederum beschränkt sich der Autor nicht auf die Benennung des Gesehenen sondern kommentiert die Person des Moses, wobei er nur dessen Rolle als Vermittler der Gesetze Gottes und als dessen Rächer hervorhebt. An Stellen wie dieser wird ersichtlich, wie d'Aubigné die Bibel selektiv, mit Blick auf den religiösen Kampf seiner Gegenwart liest. Die folgenden Richter werden nur kurz charakterisiert, entweder durch eine hervorstechende Eigenschaft oder durch eine besondere Tat.

Für Salomon wird eine andere Art der Vorstellung gefunden. Die berühmte Geschichte zweier Mütter, die sich um das gleiche Kind streiten und über die Salomon zu richten hatte, ist im Fresko dargestellt:

Là sont peintes les mains qui font mesme serment,
 L'une juste dit vrai, l'autre perfidement.
 On void l'enfant en l'air par deux soldats suspendre,
 L'affamé coutelas qui brille pour le fendre,
 Des deux meres le front, l'un pasle et sans pitié,
 L'autre la larme à l'oeil, toute en feu d'amitié.

III, 723-728

Es ist anzunehmen, dass d'Aubigné diese Geschichte wegen ihres Symbolgehaltes für die Tragiques so ausführlich geschildert hat. Der Kampf zwischen Gut und Böse um etwas, das beide Parteien als eigen beanspruchen, und die anschließende Würdigung des Guten muss ihm wieder wie ein Bild des Streites zwischen Katholiken und Protestanten und auch wie ein Bild dessen, was er in den Tragiques darzustellen versucht, erscheinen.

Die nächsten sechs Personen, die diese Abteilung beschliessen, werden mit Ausnahme Daniels nur namentlich erwähnt.

Eine weitere Reihe besteht aus alten Griechen. Der erste von Ihnen, Aristides, hält, analog zu Moses, ein Symbol in der Hand. Auch diese Männer werden auf unterschiedliche Art und Weise präsentiert.

Es folgen ihnen die alten Römer, deren Aufzug wie ein Auftritt auf eine Bühne wirkt:

Aussi, de ceux qui ont gardé les droicts humains,
En un autre scadron desmarchent les Romains,

III, 751/752

Die Vorfahren der Franzosen, die Druiden und Salier, haben nur eine hervorragende Persönlichkeit, Karl den Grossen. Im übrigen gibt deren Erwähnung d'Aubigné dazu Anlass, eine Attacke gegen Katharina von Medici zu reiten. Je näher der Autor seiner Gegenwart kommt, desto weniger exemplarische Männer finden sich:

Voici venir apres des modernes la bande,
Qui plus elle est moderne et moins se trouve grande.

III, 781/782

Das einzige längere Beispiel, eine Tat der Herzogs von Burgund, ist denn auch nur mit Vorbehalten gegeben. Interessant ist an diesem Abschnitt (Verse 789 - 808) nur die Form der Darbietung, denn hier verlässt d'Aubigné die Fiktion einer Bildbeschreibung und schiebt eine Art kurze Erzählung ein.

Die nächste interessante Gruppe folgt nach einer Reihe von Männern aus der italienischen Politik: es sind die Opfer der Justiz. Doch zuvor betont der Autor nochmals, dass er nicht der Erfinder des Geschilderten ist, sondern nur der Vermittler einer übergeordneten Wahrheit:

En fin, à train de dueil, le vieil peintre et prophete
Produit en froid maintien la troupe de retraite,
Ceux qui vont reprochans à leur juge leur sang,
Couronnez de cyprez, ensevelis de blanc.

III, 821-824

Diese Menschen werden gezeigt, wie sie die Hände zum Himmel erheben, wo ihnen der Thron des Weltenrichters erscheint. Es wird später nochmals auf diese Szene eingegangen werden. D'Aubigné verweist nicht nur explizit auf einen anderen Schöpfer der Fresken, auch indirekt betont er diesen Aspekt immer wieder. Im folgenden Zitat zum Beispiel verzichtet er auf die Allwissenheit des Autors und gibt sich etwas unsicher bei der Interpretation der Fresken:

On pense remarquer en cet humble troupeau
Cavagne et Briquemaut, signalés du cordeau,

III, 859/860

Den Triumphzug der Themis beschliesst eine andere Personifikation mit ihren "Opfern", nämlich Nemesis, die Rache, welche die Gesetzesbrecher mit sich führt.

Alle diese Personen folgen also dem Wagen der Gerechtigkeitsgöttin, die über die Ungerechten hinwegfährt. Im Gegensatz zu den geordneten Reihen des Zuges bilden diese eine chaotische Menge:

[...] Voyez comme ces corps
De leurs boyaux crevés ne jettent que thresors !
Quel grincement de dents et rechigneuses mouës
Les visages mourans font sous les quatre rouës !

III, 899-902

Die Beschreibung des Wagens und des Zuges der Themis hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Wagen der Apokalypse. In einem sich steigernden Rhythmus und einer Kaskade von juristischen Fachwörtern, die den Abscheu d'Aubignés vor einer Sprache ausdrücken, die dazu dient, die Wahrheit zu verschleiern, wird die Freskenbeschreibung beendet:

[...] Fi des puants vocables
Qui m'ont changé mon style et mon sens à l'envers !
Cerchez les au parquet et non plus en mes vers.

III, 926-928

Damit sei diese etwas lange Inhaltsangabe der Fresken im Justizpalast beendet. Es schien uns unerlässlich, sie ausführlich zu gestalten, damit die Funktion und die Struktur dieser Bilder besser erkannt werden.

Zunächst einmal sei festgestellt, dass es sich hier nicht einfach um eine langweilige Aufzählung von historischen Persönlichkeiten handelt, wie es H. Weber empfindet. Ob es zu diesen Fresken eine tatsächliche Vorlage gab, ist für die Tragiques nicht relevant, wichtiger ist, dass das Beschriebene sich so stark an Gesetzen der Malerei orientiert, dass uns d'Aubignés Beschreibung auch wirklich als Wiedergabe einer Malerei

erscheint, und sich somit vom übrigen Text abhebt. Einige Eigenschaften des Freskos, die bei Tintelnot¹ aufgezählt sind, finden wir auch hier: eine Tendenz zur Repräsentation, die sich aus dem Motif des Triumphzuges ergibt, dann die Feierlichkeit, die zum Teil einen theatralischen Zug an sich hat und dann natürlich die Ueberschreitung der Grenze zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Man kann aber noch mehr Uebernahmen aus der Malerei feststellen, so etwa in der verschiedenartigen Gestaltung der einzelnen Gruppen, und innerhalb dieser, der einzelnen Personen, wobei die einen ausführlich charakterisiert werden, während die anderen nur gerade aufgezählt sind. Dreimal wird die Vorstellung der Personen sogar zu einer Art Szene ausgebaut. Hier wird man deutlich an den Aufbau früher Historienmalerei erinnert, für die Leon Battista Alberti Regeln aufgestellt hatte, von denen die *copia rerum* und die *varietas rerum* besonders wichtig waren. Alberti ist es auch, der festgestellt hat, dass die Maler und die Dichter viele Ideen und Formen gemeinsam haben. So gelten die oben genannten Regeln auch für gewisse Formen der Dichtung: im Epos und vor allem in der Satire, die ihren Namen aus der satura (*copia*) bezieht. Gerade die Forderung nach Vielfalt der dargestellten Dinge (die aber zum Thema passen müssen) und deren unterschiedliche Darstellung was ihre Haltung und Bewegung betrifft, scheinen in d'Aubignés Fresko erfüllt zu sein.

An dieser Stelle kommen wir denn auch zur Frage, welcher Gattung die Tragiques eigentlich zugeordnet werden können. In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Tragiques schreibt H. Weber: " Les Tragiques sont donc une épopée sans héros, ou plutôt le héros est l'ensemble des fidèles persécutés."² Und etwas weiter: " Le temps dans Les Tragiques n'est pas

1) cf. p. 69

2) A. d'Aubigné, Oeuvres, Introduction, p. XXVIII

celui du récit, et le poème n'est pas, comme les épopées classiques, une histoire racontée."¹ Die zwei Sätze zeigen, dass es nicht möglich ist, d'Aubignés Les Tragiques einfach der Gattung "Epos" zuzuordnen. Zwar findet man viele epische Züge in den Tragiques, so etwa das Kompositionsprinzip der Reihung, die Selbständigkeit der einzelnen Teile, die aber innerhalb eines grösseren Rahmens aufeinander verweisen, das Fehlen einer auf das Ziel gerichteten Spannung und die Fülle und Vielfalt der dargestellten Welt, dennoch fehlt dem Werk das Geschehen, das ihm Anfang, Mitte und Ende, das ihm Ganzheit und Geschlossenheit gibt, Merkmale, die nach Kayser² die epische Welt aufbauen. Den Tragiques fehlt auch das Gleichmass, das aus der zeitlichen und räumlichen Distanz des Erzählers zum Erzählten erfolgt.

Neben dem epischen Aspekt verweisen der Titel des Werkes und viele Ausdrücke wie "tragedie" (I,133; I,169 u.a.m.), "spectateurs" (I,170), "personnages" (I,170) oder "spectacles" (V,539) auf den dramatischen Charakter, den die Tragiques ebenfalls aufweisen. Das Dramatische finden wir auch darin, dass der Zuhörer oder Leser angesprochen, z. T. sogar angegriffen und zu einem Urteil gezwungen wird: "Dem Hörer, wer immer er auch sei, geschieht von pathetischer Rede Gewalt."³ Da auch lyrische Passagen eingeschoben sind und schliesslich die Satire - von Juvenal stark beeinflusst - breiten Raum einnimmt, erscheinen die Tragiques als ein ziemlich heterogenes Werk. Ein Werk, das sich aber an einem berühmten Vorgänger orientiert: an Dantes Divina Commedia. Die Analogien beginnen schon mit dem Bezugswort auf das Theatralische im Titel, finden sich in der Mischung von Epischem, Dramatischem und Satirischem im Text, aber auch in der Ekphrasis und im Auftreten von Triumphzügen. Beide Werke enden damit, dass

1) A. d'Aubigné, op. cit., Introduction, p. XXVIII

2) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, p. 356

3) E. Staiger, op. cit. p. 107

der Erzähler in der Schau des göttlichen Lichtes und im Versinken darin einen ekstatischen Höhepunkt erreicht und sich angesichts des erreichten Zieles in einen Zustand der Sprachlosigkeit steigert.

Doch zurück zu d'Aubignés Fresken: wie mühelos der Uebergang von der Freskenmalerei zum Epischen gemacht werden kann, zeigen drei Szenen, die in der Beschreibung des Freskos eingebettet sind. Ueber die erste, die Gerichtsszene in der Salomon über zwei Mütter zu Gericht sitzt, wurde schon oben gesprochen. Ausführlicher wird noch eine Szene geschildert, die den Herzog von Burgund charakterisieren soll. Dieser lässt einen Geistlichen, der der Leiche eines armen Mannes aus Geiz das Grab verwehrt hatte, zur Strafe an eben diesen Leichnam binden:

Le prince fit aux yeux de l'avare troupeau
Lier le prestre vif et le mort, peau à peau,
Front à front, bouche à bouche, et le clergé qui tremble
Abria de ses mains ces deux horreurs ensemble:

III,803-806

Auch wenn der Herzog von Burgund nicht über alle moralischen Zweifel erhaben zu sein scheint (worauf die ersten vier Verse der Szene weisen: 789-792), so deutet die Ausführlichkeit mit der die Bestrafung des Geistlichen erfolgt auf den Aspekt, der d'Aubigné gefallen haben muss, und der auch einen Grundgedanken der Tragiques illustriert, dass nämlich die Bestrafung der Sünder mit den gleichen Mitteln erfolgt, mit denen gesündigt wurde. Auch hier hat d'Aubigné in der Divina Commedia ein Vorbild gefunden.

Die Szene fällt deshalb aus dem Rahmen der Ekphrasis, weil hier plötzlich ein erzählendes Moment auftritt: das Geschehen wird nun in der Vergangenheitsform erzählt, was es

von der Gegenwärtigkeit einer bildlichen Darstellung entfernt. Hinzu kommt noch ein dramatisches Moment in der direkten Rede der Witwe des armen Mannes, durch die der Herzog von Burgund erst über den Vorfall informiert wird (Verse 795 - 798).

Die dritte Stelle an der die Bildbeschreibung verlassen wird, beginnt mit dem Vers 825. In diesem Abschnitt sind es vor allem die Verben der Bewegung und der Tempuswechsel, die eine andere Ebene der Erzählung signalisieren:

[...] et les ardentes veuës
Regardent preparer un throsne dans les nuës,
 III,825/826

Des quatre coins sortoyent comme formes nouvelles
 III,829

Leurs pieds estoyent piliers, leurs mains prestes
sortoyent;
 III,831

Tournans en quatre endroits quatre semblances [...]

 III,833

Où en charbons de feu ils lançoient leurs regards,
Repartoyent comme esclairs sans destourner la face,
 III,836/837

Wie schon erwähnt, handelt es sich um eine Vision der Apokalypse, die von den Opfern, welche im Triumphzug der Themis mitschreiten, am Himmel gesehen wird. Nach Tintelnnot erlaubt die Darstellung von himmlischen Erscheinungen und von Visionen die Auflösung der Decke: "Denn da das Ziel des

barocken Illusionismus nun einmal die Auflösung der architektonischen Substanz der Decke ist, bedurfte die rein malerische Behandlung des Scheinbaren eine nach Perspektive und Thematik eingängige, wenn auch nicht "logische" Motivierung."¹ Der Betrachter d'Aubigné, der mit nach oben gerichteten Augen die Opfer anschaut, die ihrerseits mit nach oben gerichtetem Blick und ausgestreckten Armen an ihrem Himmel eine Vision sehen, identifiziert sich mit diesen und erlebt selbst die Vision. Das statische Bild gerät in Bewegung und wird zur Wirklichkeit, der Autor gibt sich im Text dem Illusionismus der Malerei hin. Die Situation ist eine analoge zum Theater im Theater, wo der Zuschauer auf der Bühne Zuschauer sieht, die ihrerseits einer Theateraufführung folgen. Was ist nun Vorführung und was ist erlebte Wirklichkeit? Wenn sich diese Frage aufdrängt, so hat dies zur Folge, dass das Geschehen - ob auf der Bühne, in einer illusionistischen Malerei oder in einem Text - nicht mehr als reine Fiktion abgetan werden kann: der Schein wird zu einem Sein. Damit erfährt die Vergewärtigung des Geschehens, die dank der Malerei erreicht wurde, noch eine Intensivierung. Die Vision der Apokalypse ist nicht mehr die Vision eines Mannes, der einer historischen, wenn nicht legendären Vergangenheit angehört, sie wird vielmehr zur Vision der verfolgten Zeitgenossen d'Aubignés. Wir finden hier ein analoges Vorgehen zum Bild der Mutter, die ihr Kind tötet und aufisst: durch das "Mit-den-eigenen-Augen-Sehen" gewinnt biblisches oder sagenhaftes Geschehen eine neue Wirklichkeit. Wird aber damit nicht die Geschichte der verfolgten Israeliten zur Geschichte der verfolgten Hugenotten und gelten die biblischen Verheissungen und Drohungen nicht auch für diese?

1) H. Tintelnot, op. cit., p. 267

Wir haben oben geschrieben, dass der ganze Effekt auf dem Tempuswechsel und den Verben der Bewegung beruhen. Hagstrum schreibt dazu: "The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something suggesting such a reduction. It need not eliminate motion entirely, but the motion allowed to remain must be viewed against the basic motionlessness of the arrangement."¹ Wenn also in einer Bildbeschreibung plötzlich Verben der Bewegung auftauchen, so sind sie ein Signal dafür, dass eine andere Ebene betreten wird.

Der Tempuswechsel signalisiert ebenfalls eine solche Veränderung. Bildbeschreibungen werden im Präsens gemacht, einem Tempus, das für den Leser eine direkte Konfrontation mit dem Dargestellten bedeutet, analog zur Situation des Zuschauers vor einem Bühnengeschehen. Dieses Präsens weist auf den "Ist-Zustand" der Malerei, auf deren ständige Gegenwärtigkeit. Vom Betrachter aus gesehen, bedeutet das Präsens in dieser Schilderung die Zeitform für eine sachliche Wiedergabe, der visionäre Charakter aber käme in unserem Fall nicht zum Ausdruck. D'Aubigné gibt diesen distanzierten Betrachterstandpunkt nun in der Vision der Apokalypse auf, die Vergangenheitsform deutet auf ein persönlich erlebtes Geschehen. Der Wechsel von der Gegenwart in die Vergangenheitsform ist ein Wechsel vom Beschreiben zum Erzählen, das erst die Identifikation mit dem Erzählten möglich macht, wobei gleichzeitig die Perspektive auf das visionäre Ereignis eingeengt wird. Drei Schritte lassen sich demnach hier unterscheiden: das Bild wird zu einer Vision, das Beschreiben zu einem Erzählen und die Perspektive wird eingeengt. Was die Malerei nur suggeriert und die Bibel als eine Vorschau auf das Weltende zeigt, erscheint hier als

1) J. Hagstrum, op. cit. introduction p. xxij

etwas Erlebtes, wird zur Tatsache und Vorwegnahme des Weltendes.

Es sei an dieser Stelle ein kleiner Exkurs über die Vision in den Tragiques gestattet. Die Vision, deren Schilderung wie metaphorisches Sprechen eine Vergegenständlichung und eine Vergegenwärtigung der Aussage bewirkt, ist für d'Aubigné von grosser Bedeutung. So wird denn auch die zweite Ekphrasis, die "tableaux célestes", in Form einer Vision vorgestellt werden. Ein grosser Unterschied zwischen dem metaphorischen Sprechen und der Vision besteht in ihren Schöpfereien. Die Bildlichkeit ist das Resultat der schöpferischen Kraft des Dichters, die Vision hat einen anderen Ursprung, der Dichter gibt sich nur als Vermittler des Gesehenen. D'Aubigné äussert sich auch theoretisch über die Bedeutung, die er der Vision und dem Traum zumisst. Eine wichtige Stelle dazu steht im 6. Buch, in den Vengeances:

Or soyent du ciel riant les beautés decouvertes,
 Et à l'humble craintif ses grand's portes ouvertes.
 Comme tu as promis, donne en ces derniers ans
 Songes à nos vieillards, visions aux enfans.
 Fay paroistre aux petits les choses inconues,
 Du vent de ton esprit trousse les noires nues,
 Ravi-nous de la terre au beau pourpris des cieux,
 Commençant de donner autre vie, autres yeux
 A l'aveugle mortel: car sa masse mortelle
 Ne pourroit vivre et voir une lumiere telle.
 Il faut estre vieillard, caduc, humilié,
 A demi mort au monde, à luy mortifié,
 Que l'ame recommence à retrouver sa vie
 Sentant par tous endroits sa maison desmolie,
 Que ce corps ruiné de breches en tous lieux
 Laisse voler l'esprit dans le chemin des cieux,
 Quitter jeunesse et jeux, le monde et ses mensonges,
 Le vent, la vanité, pour songer ces beaux songes.

VI, 13-30

Wenn die äussere Welt nicht mehr, oder noch nicht, von Bedeutung für den Menschen ist, kann sich dieser auf sich selbst konzentrieren und sich den Träumen und Visionen öffnen. In d'Aubignés Vorstellung von der Bedeutung der Vision erkennt man neuplatonisches Gedankengut. Der Neuplatonismus fand schon im 15. Jahrhundert in Marsilio Ficino (1433-1499) seinen Hauptvertreter, wirkte aber noch bis ins 17. Jahrhundert nach. Einen wichtigen Punkt in Ficanos Philosophie bildet die Kontemplation. In dieser tritt der Körper und die physische Welt zurück, die Seele besinnt sich auf sich selbst und erkennt dank der Vision die nur mit dem Geist erfassbare Welt, die transzendenten Ideen und in letzter Instanz Gott selbst. Die Vision gestattet also der Seele die Stufen der Hierarchie des Universums zu überwinden. Dank dieser Fähigkeit bildet die Seele die Verbindung zwischen der geistig erfassbaren und der körperlichen Welt und wird zum Zentrum des Universums. Dank der Vision kann d'Aubigné als Dichter sein Werk, die Tragiques, die ganze Weltgeschichte umfassen lassen. Der Betrachter von Fresken, den zu sein d'Aubigné vorgibt, wird zum Propheten, zum Vermittler zwischen Gott und der Welt.

Betrachtet man die Beschreibung der Deckenfresken im Justizpalast als Ganzes, erhält man deutlich den Eindruck einer Zweiteilung im Aufbau der Darstellung. Einerseits sind da die geordneten Reihen der Teilnehmer des Triumphzuges, die die Göttin einrahmen, und andererseits finden wir die "monstres", die von der Göttin überfahren werden oder vor ihr in ungeordneten Mengen zu fliehen versuchen. Die Parallele zu gewissen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, wo die Seligen wohlgeordnet um den richtenden Christus sitzen und die Verdammten in einer chaotischen Abwärtsbewegung

der Hölle zufallen, drängt sich auf. Damit wird aber der Triumphzug der Göttin der Gerechtigkeit zu einer Vorwegnahme und zu einem Symbol des Jüngsten Gerichtes.

In diesem Zusammenhang soll nochmals die Frage aufgenommen werden, welches die Funktion der Ekphrasis innerhalb der Tragiques sei. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Malerei eine ständige Gegenwärtigkeit in sich trägt. Sowohl in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, als auch im Bild selbst, gibt es keine Zeit. Somit kann in der Malerei auch kein richtiger Handlungsablauf gezeigt werden, sie muss dazu zu Hilfskonstruktionen greifen, ganz im Gegensatz zur Literatur, die allein durch die Zeitwahl und durch die ihr inhärente Linearität ein Handlungselement in ihre Darstellung bringt. Die Malerei kennt nur zwei Möglichkeiten, um einen Zeitablauf und Handlung vorzuführen, wobei beide auf das gleiche Prinzip der Reihung zurückgehen. Einmal werden verschiedene Momente einer Geschichte in einem Bild vereint, wie wir es etwa bei Masaccios "Zinsgroschen" in der Brancaccikapelle sehen können, wo die Figur des Petrus dreimal zu verschiedenen Zeiten gemalt ist. Die zweite Möglichkeit besteht darin, ein Thema durch eine ganze Bilderreihe hindurch zu verfolgen.

In d'Aubignés Fresken des Justizpalastes wird durch ganz verschiedenartige Elemente in dem einen Moment der Gegenwart des Bildes - und damit auch des "Betrachter-Lesers" - die ganze vergangene, gegenwärtige und zukünftige Zeit vereint. Das lässt uns daran denken, dass d'Aubigné die Tragiques als eine Mischform aus epischen, dramatischen und satirischen Zügen konzipiert hat, dass die Vereinigung verschiedenartiger Elemente auch formal den Tragiques entspricht.

Die Fixierung auf einen Moment, die der Historienmalerei oft als ein Nachteil erscheinen mag, wird hier von d'Aubigné als Vorteil gegenüber der Linearität der Sprache gewertet. Das Zusammenziehen der Geschichte auf einen Moment erlaubt es ihm, ein allgemeingültiges Prinzip zu demonstrieren. Der Triumphzug der Themis hat als Allegorie für den Betrachter nichts sonderlich Bedrohendes. Erst wenn neben den antiken und biblischen Teilnehmern auch Zeitgenossen zu erkennen sind, also erst durch das Miteinbeziehen der Gegenwart und - dank der Vision - der Zukunft, wird dem Betrachter klar, dass ihn das durch die Allegorie ausgedrückte Prinzip der göttlichen Rache und Belohnung auch betrifft. Der Autor versucht einen ähnlichen Effekt zu erreichen, wie wir ihn schon in der Besprechung der Eingangsverse festgestellt haben. Dort wird der Leser durch die metaphorische Sprache dazu gebracht, eine Parallele zwischen der Antike und der Gegenwart d'Aubignés zu ziehen und damit dem Kampf der Gegenwart durch die historische Parallele ein neues Gewicht zu geben. Hier geht der Bogen von der Antike und der Bibel über die Gegenwart zum biblisch-religiösen Weltende. Der Betrachter wird aufgefordert, sich als einen Teil im biblischen Zeitablauf zu sehen und die Konsequenzen seines Tuns zu bedenken.

Die Drohung, die in diesem Triumphzug für die Richter und alle Rechtsbrecher und Verächter der Bibel liegt, wird noch dadurch verstärkt, dass die Fresken von einem "vieil peintre et prophete" stammen. Der Autor vermeidet damit den Eindruck eines subjektiven Rachewunsches und kann als Exeget der Bilder dennoch seinen eigenen Standpunkt durchsetzen.

Zusammenfassend ergeben sich zwischen den Fresken und den Tragiques folgende Entsprechungen:

- eine Parallele zwischen der Art und Weise wie die Sünder im Zug der Themis bestraft werden und dem göttlichen Bestrafungsprinzip im Buch Vengeances:

De voir que tous pechez ont les vengeances telles
 Que merite le faict, et que les jugemens
 Dedans nous, contre nous, trouvent les instrumens,
 VI,790-792

- einen von der Bibel, respektive Antike, bis zum Weltende reichenden Bogen
- eine erkennbare Analogie zwischen dem Triumphzug der Themis als Ganzes und dem Jüngsten Gericht, das den Höhe- und Schlusspunkt der Tragiques bildet
- eine Mischform in der Darbietungsweise

Aus diesen Punkten kann man schliessen, dass die Fresken im Kleinen das gleiche Ziel verfolgen wie die Tragiques im grösseren Rahmen. Die Relation zwischen den Fresken und den Tragiques erscheint in Hinsicht auf Inhalt und künstlerische Gestaltungsfreiheit als ein Spiegel des Verhältnisses zwischen dem Kunstwerk, das die Tragiques darstellen, und der Wirklichkeit. Damit erkennen wir aber als wichtigste Funktion der Fresken eine "mise en abyme" des Werkes.

III.3.2. "Les tableaux célestes"

Das Gegenstück zu den Fresken in der Chambre dorée bilden die himmlischen Bilder im 5. Buch, den Fers. Da diese Bilder von d'Aubignés Freund Rapin kritisiert wurden, verteidigt d'Aubigné in seinem Vorwort "Aux lecteurs" diese künstlerische Freiheit mit dem Hinweis auf bekannte und geschätzte Vorbilder: "l'auteur se deffendoit par les inventions d'Homere, de Virgile, et de nouveau du Tasse, qui ont feint les conseils tenus au Ciel, les brigues et partialités des Celestes sur les affaires des Grecs, des Romains et, depuis, des Chrétiens."¹

Vor der Schilderung der himmlischen Fresken, kommt es zu einem Dialog zwischen Gott und Satan, in welchem Gott dem Teufel erlaubt, seine Anhänger in Versuchung zu führen und zu prüfen (Verse 37 - 182). Der Ort der Handlung hat sich nun in den Himmel verlagert. Zwar kommen schon früher Szenen im göttlichen Bereich vor, doch blieb bisher das Hauptgewicht des Geschehens im irdischen Frankreich. Auch in Les Fers wird von aktuellen Ereignissen der französischen Politik berichtet, doch scheint die Sicht darauf eine himmlische, überzeitliche zu sein. Satan tritt also unter diversen Formen auf der Erde auf, um die Schwachen zu verführen. Er ist nicht allein, "schwarze Engel" helfen ihm, und diesen sind auch die Fresken im Vatikan zu verdanken, auf die die "tableaux célestes" eine Antwort geben sollen:

Ce sont ces esprits noirs qui de subtils pinceaux
Ont mis au Vatican les excellens tableaux,
Où l'Antechrist, saoulé de vengeance et de playe,
Sur l'effect de ses mains en triomphant s'esgayé.

V,257-260

1) A. d'Aubigné, Les Tragiques, Aux lecteurs, p. 6

Mit Sicherheit sind mit den "excellens tableaux" die von Papst Gregor XIII. 1572 an Vasari in Auftrag gegebenen Fresken in der Sala Regia, einem Vorsaal der Sixtinischen Kapelle, gemeint. Papst Gregor XIII., der sich sehnlichst die Vernichtung der Hugenotten wünschte, liess nach seiner Unterrichtung von der Bartholomäusnacht das Ereignis durch ausgedehnte Feste feiern. Horwarth Röttgen¹ zeigt in seinem Artikel über Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. deutlich auf, wie das von Katharina von Medici vor allem aus persönlich-politischen Gründen initiierte Bartholomäus-Massaker an den Hugenotten vom 24. bis 27. August 1572 in einen rein religiös motivierten Sieg umgedeutet wird. Mit dieser Interpretation des Massakers betont der Papst seine Suprematie über die weltlichen Herrscher: dieser Idee der Suprematie des Papstes ist auch die Ausmalung der ab 1537 erbauten Sala Regia gewidmet. Die Geschichte dieser Ausmalung ist lange, wobei die ihr zugrunde liegende Idee sich im Laufe der Jahre unter den verschiedenen Päpsten gewandelt hat: Es werden nicht mehr Schenkungen von Herrschern dargestellt, sondern politische Handlungen, die die päpstliche Suprematie, ihren politischen Anspruch und die Plenitudo potestatis feiern. Der Sinn einer solchen Malerei in einem Saal, der dem Konklave, öffentlichen Konsistorien und den Empfängen von Staatsleuten dient, ist demzufolge hauptsächlich propagandistischer Art. So liess Papst Pius IV. im Jahre 1571 durch Vasari den Seesieg von Lepanto über die Türken in zwei Freskenfeldern darstellen. Parallel dazu führte Vasari ein Jahr später in drei Feldern die Ereignisse der Bartholomäusnacht aus. Die Parallelsetzung der Schlacht von Lepanto und der Bartholomäusnacht ordnet die Hugenotten als Feinde der katholischen

1) H. Röttgen, Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572 - 1585
in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1975, p.89-122

Kirche in die gleiche Kategorie ein wie die Türken; die päpstliche Bulle vom 11. September 1572, in der der Papst seinen Dank gleichzeitig für beide Siege ausdrückt, ist nur noch eine Bestätigung dieser Haltung.

Wie sehen nun die Bilder aus, die Vasari gemalt hat ? Er hat den Sieg der französischen Katholiken über die Partei der Hugenotten durch folgende Themen gestaltet:

- 1) Verwundung Colignys beim Attentat vom 22. August 1572
- 2) Bartholomäusnacht vom 24. August 1572
- 3) Karl IX. billigt das Ereignis der Bartholomäusnacht.

Im ersten Fresko wird Coligny in der Haltung des zu Grabe getragenen Christus von seinen Begleitern weggeschleppt. Röttgen deutet die Uebernahme dieser typischen Haltung dahin, dass Vasari Coligny als einen tragischen Helden, der verblendet ist und dessen Sturz dadurch nur um so tragischer wirkt, darstellen wollte. Im Hintergrund des Bildes sieht man einen Engel mit Schwert, der auf Bramantes Tempietto, der Stätte des Petrusmartyriums, hinweist, was Colignys Ermordung als eine göttliche Strafe interpretieren soll.

Das zweite Fresko wird in zwei Ebenen geteilt. Im Hintergrund sieht man, wie Coligny aus dem Fenster seines Hauses gestürzt wird, während unten Soldaten ins Haus eindringen. Im Vordergrund kämpfen Hugenotten und Katholiken miteinander. Wiederum hat Vasari eine Anlehnung bei der religiösen Malerei gemacht, denn die Kämpfer auf dem Vordergrund scheinen von Dürers Engelskampf in dessen Apokalypsedarstellung inspiriert zu sein.

Im dritten Fresko endlich, erkennen wir Karl IX., der in der

Chambre dorée Recht spricht. Der König sitzt umgeben von Adeligen und einem Geistlichen in einem Saal von dem aus wir durch das Fenster auf einen Platz mit verschiedenen Menschenansammlungen sehen können. Rechts von der Bildmitte, in einer Nische unter dem Fenster, sitzt der König mit erhobenem Schwert, umgeben vom Duc d'Anjou und von François Hercule d'Alençon. Auf der unteren Bildhälfte und im Vordergrund links steht ein Mann, der mit sehr ernstem Gesicht aus dem Bild schaut. Es soll sich um Henri de Navarre, den späteren Henri IV, handeln, der ja ursprünglich Hugenotte war. Ihn umfasst sein Glaubensgenosse, der Prinz von Condé. Dieses Bild hat die Aufgabe, den König von Frankreich als die ausführende Hand des Papstes in den Glaubenskriegen darzustellen.

Anhand Vasaris Fresken und einiger vorwiegend jesuitischer Kunstwerke zeigt Röttgen in seiner Abhandlung charakteristische Merkmale dieser politisch motivierten Kunst auf. Eines der immer wieder hervorgehobenen Merkmale ist der politische Kolportagestil mit seinen äusserst anschaulichen Darstellungen der geschichtlichen Ereignisse, einer Chronik vergleichbar. Eine Ueberhöhung der Aussage zu allgemeiner Gültigkeit wie sie noch in der Renaissance üblich war, findet kaum statt. Interessant ist, dass diese Art von Bildern einen Rückgriff zur Darstellungsweise der Historienmalerei des 13./14. Jahrhunderts verlangt. Da keine Konzentration auf eine symbolische Handlung stattfindet, sieht sich der Künstler gezwungen, mehrere Handlungen in ein Bild einzubringen, was wir auch bei Vasaris Fresken der Sala Regia konstatiert haben. Diese Bilder - manchmal von einem erklärenden Text begleitet - werden wie ein Text "abgelesen", sie sind eine direkte Umsetzung der Geschichtsschreibung in bildliche Darstellung. Hier findet die "Ut pictura

poesis" ihre Umkehrung, wobei die enge Verbindung von Text und Bild - ähnlich derjenigen von Buchillustrationen und Flugblättern - sehr auffällig ist.

Röttgen findet in seiner Analyse folgende Merkmale für diese propagandistische Kunst:

- stark zergliederte Kompositionsweise
- keine Konzentration auf eine Hauptfigur
- Zerfall in Einzelheiten
- viele erzählerische Details
- wenig figürliche Erfindungen (Mechanisierung des Formenapparates)
- eine Art von Moritatenmalerei
- oft grotesk-brutale, z. T. kannibalische Elemente in der Schilderung.

Zwar stellt Röttgen Vasari auf eine höhere künstlerische Ebene als viele zeitgenössische Maler, doch findet er auch bei ihm Anklänge an den Kolportagestil. Den Unterschied zwischen Vasaris Art und derjenigen seiner Zeitgenossen zeigt ein kurzer Vergleich mit F. Dubois Bild der Bartholomäusnacht oder mit Carons Massaker unter dem Triumvirat. In Vasaris Version der Bartholomäusnacht ist das Geschehen auf zwei wichtige Momente konzentriert: zum einen auf den Fenstersturz Colignys mit gleichzeitigem Eindringen der Soldaten in sein Haus und zum anderen einen in gewisser Weise stilisierten Kampf der zwei Parteien. In Dubois Bild, das im Kunstmuseum in Lausanne hängt, werden gleich alle Möglichkeiten der Grausamkeit ausführlich geschildert, es erscheint wie ein Katalog der verschiedenen Martyrien, die die Hugenotten erleiden mussten. Das Gleiche gilt für Carons Bild, das allerdings durch die Verlegung des Geschehens in die Römerzeit eine gewisse rein vordergründige Verfremdung erfährt. Generell

waren Massakerszenen ein häufiges Thema von Literatur und Malerei im 16. Jahrhundert. Oft versuchte man, wie hier Caron oder auch d'Aubigné, Parallelen zur Antike zu ziehen, wobei die Römische Geschichte des Alexander Appianus eine reiche Quelle war.

Vasari hat zwar keine allegorische Aussage aus dem Geschehen gemacht, dennoch heben sich seine Fresken vom Realismus eines Dubois, Caron, Tortorel oder Perissin dadurch ab, dass er durch das Heranziehen christlicher Ikonographie dem Ganzen eine religiöse Komponente gegeben hat. Auf den Engel mit Schwert als Zeichen einer Gottesstrafe im ersten Fresko wurde schon hingewiesen, ebenso auf die Ähnlichkeit der Kämpfer in der Bartholomäusnacht mit den kämpfenden Engeln von Apokalypsedarstellungen. Wir sehen darin eine mit d'Aubignés Idee identische Vorstellung: es sind nicht nur die Menschen, die um die Religion kämpfen, sie sind nur Stellvertreter des Kampfes, den der Himmel gegen das Böse führt. Beide verwenden zum Teil gleiche Elemente nur mit vertauschten Vorzeichen. Ein Beispiel soll dies veranschaulichen: sowohl für Vasari wie für d'Aubigné ist das Schreien des Menschen ein phänotypisches Merkmal seiner Verdammung, nur sieht eben jeder Künstler die gegnerische Gruppe in der Situation der Verdammten. Dies führt dazu, dass gerade in der bildlichen Darstellung die Identifikation der Gruppen sehr schwierig ist, ein Problem, das nur durch den richtigen Erwartungshorizont des Betrachters gelöst werden kann.

Trotz gewisser Ähnlichkeiten der Gestaltungsprinzipien und der Ideen, können wir Röttgens Fazit zu Vasaris Fresken nicht auf d'Aubigné übertragen, wenn er schreibt: "[...] denn ihre Absicht liegt im Bereich populärer Aufbereitung von Zeitgeschichte, zeitungshaft mit anschaulich propagandistischer

didaktischer Note."¹

Wenden wir uns nun wieder den "tableaux célestes" in den Tragiques zu. Um die Ungerechtigkeiten der "schwarzen Engel" auszugleichen, stellen die Engel im 5. Buch, vor den Augen Gottes, die Schande Satans und die Kämpfe der Kirche am Himmelsgewölbe dar. Schon hier lässt sich ein Unterschied zu Vasaris Fresken feststellen. Bei Vasari deutet der Engel mit dem Schwert darauf, dass die Ermordung Coligny's eine göttliche Strafe sein soll, doch bedeutet er faktisch nur eine Interpretationshilfe, respektive eine Rechtfertigung des menschlichen Handelns. Indem bei d'Aubigné die Engel, also eine himmlische Instanz, als Schöpfer der Bilder auftreten, wird der Kampf zu einer Aktion und Reaktion von Himmel und Hölle, zu einem generellen Kampf von Gut und Böse erhoben, von dem die Kämpfe auf der Erde nur einen Teilaspekt bilden. Die im Vorwort zitierten Autoren, Homer, Vergil und Tasso, sind nicht nur eine Rechtfertigung für die Verlegung der Bilder in den Himmel, sie lassen auch erkennen, dass die Vorstellung der griechischen Mythologie mit ihren Götterkämpfen, die über das menschliche Geschick entscheiden, auch auf d'Aubignés Vorstellung Einfluss gehabt haben.

Wie im Justizpalast erscheinen die Bilder an den "voutes", doch findet hier eine Steigerung gegenüber den Fresken des Justizpalastes statt: dort waren die architektonischen Gewölbe "Stellvertreter" des Himmels, hier ist der Himmel selbst damit gemeint.

Die Engel malen die Bilder wiederum in der Art der Historienmalerei und d'Aubigné kommentiert die Bilder, um sie den Lesern verständlich zu machen:

1) H. Röttgen, op. cit., p. 115

Le paradis plus beau de spectacles si beaux
 Aima le parement de tels sacrés tableaux,
 Si que du vif éclat de couleurs immortelles
 Les voutes du beau ciel reluisirent plus belles.
 Tels serviteurs de Dieu, peintres ingénieux,
 Par ouvrage divin representoyent aux yeux
 Des martyrs bien-heureux une autre saison pire
 Que la saison des feux n'avoit fait le martyre.

V,273-280

Und etwas weiter:

Dieu met en cette main la plume pour escrire
 Où un jour il mettra le glaive de son ire:
 Les conseils plus secrets, les heures et les jours,
 Les actes et le temps sont par songneux discours
 Adjoutés au pinceau; [...]

V,307-311

Unseres Erachtens sind die Verse ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Leser sich diese Antwort auf die Bilder im Vatikan ganz konkret als Bilder vorstellen soll. Anderer Ansicht ist M. Jeanneret, der in seiner Untersuchung zu unserem Problem¹ zum Schluss kommt, dass die Aufforderungen an das Sehen im Werk funktionslos wären, dass die Bezugnahme zur Malerei durch Ausdrücke wie "tableau", "peindre" etc. gar keine ist: "Le lecteur est cependant tenté d'oublier une fiction qui, à ses yeux, n'altère pas la nature du discours: poème épique, satirique, apologétique; si divers qu'on voudra, mais pas pictural."² Für Jeanneret liegt die Hauptaufgabe der Bilder darin, dass durch deren Betrachter der Blickpunkt ein anderer wird; in den "tableaux célestes" wird er nach Jeanneret durch den seligen Coligny gegeben.³ Er fasst zusammen: "Le poète ne songe pas au pictural, il se soucie peu d'emprunter aux peintres leur manière, leur langage spécifique; ce qu'il vise, ce ne sont pas les effets

1) M. Jeanneret, Les tableaux spirituels d'Agrippa d'Aubigné
 in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance
 t XXXV,2, Genève 1973, p. 233-245

2) " " , op. cit., p. 237

3) " " , op. cit., p. 237

pittoresques, les ruses de l'illusionnisme, que d'autres, alors, voulaient transposer du pinceau à la plume. La notion de peinture est ici d'ordre philosophique: créé selon les lois de la raison et de l'esprit, le tableau offre une reconstitution intellectuelle de la réalité; il élève le phénomène à sa dimension essentielle."¹ Am Schluss seiner Studie kommt Jeanneret zum Fazit, dass die "tableaux" in den Tragiques keine "mise en abîme" bilden, weil das Gedicht im Gegensatz zur Malerei dem Ablauf der Zeit unterworfen ist und deshalb die Gesetze der Folge und des Todes annimmt und weil keine globale Sicht über das Geschehen möglich ist.²

Es ist nicht zu bestreiten, dass es d'Aubigné in seinen Bildern nicht um ein Konkurrenzverhältnis zur bildenden Kunst zu tun ist, doch weisen in den Tragiques die häufigen Verben des Sehens und die vielen Aufforderungen an den Leser, etwas zu betrachten, zu deutlich auf den visuellen Charakter seiner Bilder hin, als dass man diese, insbesondere die Ekphraseis, als rein philosophisches Ordnen der Wirklichkeit einstufen dürfte. Dem widerspricht unter anderem auch die symbolische Bedeutung der Farben in den Tragiques. Die Neigung, die Sinne anzusprechen, lässt sich im weiteren auch an der häufigen Erwähnung von Gerüchen und Geschrei erkennen.

Doch ist in unserem Fall die Frage nach einer Uebertragung von Techniken der Malerei nicht von grosser Bedeutung, sondern nur die Tatsache, dass der Autor dem Leser die Erscheinungen als Malerei präsentieren will, das heisst, dass er in der Malerei offensichtlich eine Komponente sieht, die der Sprache fehlt.

1) M. Jeanneret, op. cit., p. 240

2) " " , op. cit., p. 243

D'Aubigné erhebt den Anspruch, eine völlig objektive Darstellung der Kämpfe zu geben, denn sie wird ja von einer übermenschlichen Instanz geboten, während er wie im Justizpalast nur als Betrachter und Vermittler auftritt:

La fureur, l'ignorance, un prince redouté
Ne font en ces discours tort à la vérité.

V, 317/318

Wieder wird deutlich, dass sich d'Aubigné ganz der ideologischen Note bewusst war, die einer Kunst von solch aktuellem und brisantem Inhalt innewohnt. Aus diesem Grund handelt es sich hier nicht nur um eine traditionelle Verwendung des Topos, der die Wiedergabe als Wahrheit bekräftigt, sondern tatsächlich um einen weiteren Versuch, sein Werk von der zeitgebundenen Streitschrift abzuheben. Wie wir bei Vasari gesehen haben, ist zu jener Zeit die Zeitgebundenheit als polemisches Element in die ernste Kunst eingezogen. Auch d'Aubignés Werk enthält viele Elemente des politischen Pamphletes und dennoch versucht er immer wieder die Tragiques als Ganzes über das Niveau dieser Schriften zu heben. Es zeigt sich also, dass die übermenschliche Schöpferinstanz als Moment der Objektivität notwendig ist. So bleibt denn Jeannerets Satz, dass die Fiktion des himmlischen Schöpfers der Bilder nicht unumgänglich sei und es nur auf den Blickpunkt des Betrachters ankomme, nicht verständlich: "Mais la fiction du peintre céleste n'est pas indispensable pour assurer l'élévation du point de vue. Il suffit qu'un regard surnaturel capte tel phénomène pour qu'une signification différente en émerge;"¹

Wie bei der Ekphrasis im Justizpalast verwandelt sich d'Aubigné vom Autor in eine Person des Geschehens: als

1) M. Jeanneret, op. cit., p. 238

Betrachter der "tableaux célestes" wird er zu einer Figur, der etwas widerfährt. Der Autor d'Aubigné schildert seine damaligen Eindrücke und kommentiert sie. Verschieden von der Situation im Justizpalast sind die Mitbetrachter der Bilder, deren Perspektive der Betrachter d'Aubigné einnimmt: im Justizpalast sind es Menschen, die die Gerechtigkeit unterdrücken und die, wenn sie überhaupt hinschauen würden, in den Fresken ihre göttliche Bestrafung voraussähen, hier sind es die protestantischen Märtyrer, die schon im Himmel sind und von dieser Perspektive aus im Geschehen der Bilder rückblickend ihr Martyrium und die göttliche Belohnung dafür erkennen können. Die Trennung der Betrachter in gute und schlechte Menschen, die ihr entsprechendes Ende vorausgesagt bekommen, reiht sich ein in die im ganzen Werk beobachtete Dichotomie von Gut und Böse, die in den Gegensatz Gott - Satan gipfelt.

Die Analogie zwischen der ersten Ekphrasis und der zweiten lässt sich noch weiterführen: beide Bilderreihen beginnen mit der Darstellung einer Allegorie, die die gedankliche Zusammenfassung der Serie bildet; dort ist es diejenige der Gerechtigkeit, hier die des Krieges, respektive des Bürgerkrieges, der blind gegen sich selbst wütet:

Le premier vous presente une aveugle Belonne
 Qui s'irrite de soy, contre soy s'enfelonne,
 Ne souffre rien d'entier, veut tout voir à morceaux:
 On la void deschirer de ses ongles ses peaux,
 Ses cheveux gris, sans loy, sont grouillantes viperes
 Qui lui crevent le sein, dos et ventre d'ulceres,
 Tant de coups qu'ils ne font qu'une playe en son corps !
 La louve boit le sang et fait son pain de morts.

V,327-334

Sowohl die Beschreibung der Belonne, die an diejenige Frank-

reichs als selbstzerstörerischer Riese erinnert, als auch das abschliessende Bild der blutrünstigen Wölfin, das uns schon in einem früheren Kapitel als Leitmotiv aufgefallen ist, schliessen das nun folgende Geschehen wieder an die Thematik der Verwüstung und des Kriegselendes im ersten Buch der Tragiques an, jetzt allerdings in der Form einer Spiegelung.

In den "tableaux célestes" finden sich viele Wiederaufnahmen früherer Themen und Formen. So zum Beispiel wenn der Autor eine Gegenüberstellung vom einfachen, gläubigen und pflichtbewussten Soldaten und dem adligen, oft korrumpierten Offizier macht:

Et le zele et la foy estoient en leur printemps,
Ferre entre les soldats, mais sans loy et sans bride
En ceux qui respiroyent l'air de la cour perfide.

V,346-348

In einem Kommentar des "Zuschauers" d'Aubigné wird das Eingangsbild von der Durchquerung des Roten Meeres durch die Israeliten wieder aufgenommen:

Qui voudra se sauver de l'Egypte infidelle,
Conquerir Canaan et habiter en elle,
O tribus d'Israël, il faut marcher de rang
Dedans le golfe rouge et dans la mer de sang
Et puis à reins troussés passer, grimper habiles
Les deserts sans humeur et les rocs difficiles.
Le pillier du nuage à midi nous conduit,
La colonne de feu nous guidera la nuit.

- V,521-528

In den Misères lautet die entsprechende Stelle:

Pour Mercurus croisez, au lieu de Pyramides,
J'ai de jour le pilier, de nuit les feux pour guides.

I,21/22

Ebenfalls wird in den Versen 765 bis 770 wieder an das Mahl des Thyestes erinnert, das den Tag zur Nacht werden liess und dem wir schon im Bild der Mutter, die ihr eigenes Kind aufisst, begegnet sind:

Voici venir le jour, jour que les destinees
 Voyoyent à bas sourcils glisser de deux annees,
 Le jour marqué de noir, le terme des appas,
 Qui voulut estre nuict et tourner sur ses pas:

V,765-768

Generell lässt sich sagen, dass in den "tableaux célestes" eine Spiegelung der Wirklichkeit stattfindet, einer Wirklichkeit, die schon Thema der Misères war. Das Besondere an der jetzigen Spiegelung besteht darin, dass sie eine überzeitliche ist und demzufolge in einem Moment mit der Vergangenheit und der Zukunft zusammen präsentiert werden kann. Erst in dieser zeitlosen und zusammenfassenden Spiegelung kann die Welt für den darin befangenen Menschen überschaubar gemacht und ihm ihr Sinn erschlossen werden. Was dem Menschen, der im Zeitablauf gefangen ist, als eine vergängliche und willkürliche Angelegenheit erscheint, die wieder aus der Erinnerung verschwindet oder zu einer Legende wird, ist auf dieser höheren Ebene ewig und wird bewertet. Diese Erkenntnis birgt sowohl das Versprechen einer Belohnung als auch die Drohung der Rache in sich:

D'un'autrepart au ciel en spectacles nouveaux
 Luisoyent les cruautés vives en leurs tableaux,
 En tableaux eternels, afin que l'ire esmeuë
 Du Tout-puissant vengeur fume par telle veuë.
 Ce ne sont plus combats: le sang versé plus doux
 Est d'odeur plus amere au celeste courroux.

V,539-544

Aus dieser Position der Uebersicht kann der Autor die vielen

Niederlagen und Martyrien der Hugenotten erklären und die Diskrepanz zwischen menschlichem Wollen und dem übergeordneten Willen Gottes aufzeigen:

L'homme sage pour soy fait quelque paix en terre,
Et Dieu non satisfait commence une autre guerre;
L'homme pense eviter les fleaux du ciel vengeur,
N'ayant la paix à Dieu ni la paix en son coeur.

V,387-390

Der Kampf, der durch seine Darstellung am Himmel eine tiefere Bedeutung gewonnen hat, wird daneben, wie schon festgestellt, durch Metaphern und Vergleiche aus dem Bereich der Antike, der Mythologie und der Bibel mit diesen auf eine gleiche Bedeutungsebene gehoben. Gleich zu Beginn dieser himmlischen Erscheinungen fällt eine Häufung solcher Bilder auf, die das Verhältnis der zwei feindlichen Parteien umschreiben sollen:

Comme en large chemin le pantelant yvrone
Ondoye çà et là, s'approchant il s'esloigne,
Ainsi les deux costés heurte et fuit à la fois
La victoire troublee, yvre de sang françois.
L'insolente parmi les deux camps se pourmeine,
Les fait vaincre vaincus tout à la Cadmeene;
C'est le vaisseau noyé qui, versé au profond,
Ne laisse au plus heureux que l'heur d'estre second:

V,371-378

Und etwas weiter:

Dieu eut à desplaisir tels moyens pour les siens,
Affoiblit leurs efforts pour monstreux ses moyens:
Comme on void en celui qui prodigua sa vie
Pour tuer Holoferne assiegeant Bethulie,
Où, quand les abatus succomboient sous le faix,
La mort des turbulens donne vie à la paix.

V,381-386

Auffällig ist auch hier im ersten Beispiel die Wiederaufnahme von Bildern, die d'Aubigné schon in den Misères verwendet hat. Dort schreibt er:

La France donc encor est pareille au vaisseau
Qui outragé des vents, des rochers et de l'eau,
Loge deux ennemis [...]

.....

[...] et font verser en bas,
L'un et l'autre enyvré des eaux et de l'envie,
Ensemble le navire et la charge, et la vie:
En cela le vainqueur ne demeurant plus fort,
Que de voir son haineux le premier à la mort,
Qu'il seconde, autochire, aussi tost de la sienne,
Vainqueur, comme l'on peut vaincre à la Cadmeenne.

I, 179-181

184-190

Als letzte Analogie zur Situation vor den Fresken im Justizpalast sei noch das Miteinbeziehen des Lesers durch den Kommentator d'Aubigné hervorgehoben:

Vous voyez la victoire, en la plaine de Dreux,

V, 369

oder an anderer Stelle:

Là vous voyez comment la chrestienne vertu
Par le doigt du grand Dieu a si bien combattu

V, 397/398

Der Leser wird aufgefordert, etwas so zu betrachten, wie es der Zuschauer d'Aubigné tut, der seinerseits dank der Vision die Perspektive der Seligen einnehmen kann. Im Justizpalast bildete die Identifikation d'Aubignés mit den gemalten Betrachttern den Ausgangspunkt zu einer selbst erlebten Vision, hier, innerhalb seiner Vision, kann er dank der Mitbetrachter das Gesehene richtig beurteilen. Erst das Verhalten Colignys

im folgenden Zitat wird dem Leser der Tragiques klarmachen, dass die Schrecken des Religionskrieges mit der Gewissheit um schliessliche himmlische Belohnung der Märtyrer betrachtet werden können:

D'un visage riant nostre Caton tendoit
 Nos yeux avec les siens, et le bout de son doigt,
 A se voir transpercé; puis il nous monstra comme
 On le coupe à morceaux: [...]

V,831-834

Das Unvermögen des Menschen, die tiefere Bedeutung gewisser Erscheinungen zu begreifen oder überhaupt zu erkennen, rechtfertigt demnach eine Interpretation durch Berufene. Hier erscheint denn auch nach unserer Meinung die wichtigste Funktion der "tableaux célestes": so wie d'Aubigné als Betrachter vor einer Spiegelung seiner Wirklichkeit in den "tableaux célestes" steht und diese erst dank der Hilfe der Seligen versteht, so steht auch der Leser der Tragiques vor einer Spiegelung der Welt in eben diesem Werk. Es ist also von Bedeutung, dass die himmlischen Bilder tatsächlich als solche, d.h. als Kunstwerke, angesehen werden. Die Malereien bieten eine Sicht der Wirklichkeit, so wie die Tragiques dies auch tun. Nun wird - wie das auch von Jeanneret betont wird - die Realität nicht platt abgebildet, das Geschehen wird in den Bildern geordnet und gegliedert. Dadurch kann das Bild die Bedeutung einzelner Fakten erst sichtbar machen. Zudem kann im Kunstwerk, ob Bild oder Text, die Zeitenfolge variiert werden, um Analogien, Wiederholungen, Gegensätze, Veränderungen u.a.m. sichtbar zu machen. Es stimmt zwar, dass die Zeit im Text nicht im gleichen Masse aufgehoben werden kann wie in der bildenden Kunst, im Bezug zur Wirklichkeit bildet der Text dennoch eine Konzentration auf einen Moment.

Aus allen diesen Elementen kann man schliessen, dass einerseits die Bilder am Himmel erscheinen, weil dadurch ein objektiver Schöpfer garantiert wird, und dass andererseits die Darbietung als Bilder deshalb von Bedeutung ist, weil wir darin eine Ueberhöhung von d'Aubignés Schaffen, genauer von seiner Kunst sehen sollen. Die "tableaux célestes" sind demnach nicht nur eine "mise en abyme" der Tragiques was den Inhalt anbelangt, sondern auch eine Rechtfertigung des Schreibens eines solchen Werkes überhaupt.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit waren die Fragen, wie in den Tragiques an das Auge appelliert wird, welche Bedeutung und Funktion die Bilder im Text haben und wie sich die Bildlichkeit d'Aubignés zur Tradition verhält.

Die Vielfalt und Häufung von Bildern und metaphorischem Sprachgebrauch in den Tragiques zwang zu einer Beschränkung auf wenige Beispiele von Bildlichkeit in dieser Betrachtung. Es wurde versucht, einen Bogen vom metaphorischen Gebrauch eines einzelnen Wortes bis zur kunstvollsten Ekphrasis zu ziehen, um eine gültige Aussage über die Bildlichkeit in den Tragiques zu machen. Als erstes gemeinsames Merkmal all dieser Bilder fällt auf, dass sie eine Konkretisierung der Aussage bewirken. Diese betonte Vergegenständlichung des Textes wird noch verstärkt durch häufig wiederholte Verben des Sehens und durch Aufforderungen an den Leser, etwas zu betrachten. Die Neigung zu einer sinnlich wahrnehmbaren Darstellung wird weiter betont durch die Erwähnung und Schilderung von Geräuschen und Gerüchen, die einerseits der realistischen Wiedergabe dienen, andererseits aber auch symbolhafte Bedeutung gewinnen. Als Ganzes gesehen erweisen sich die Tragiques als ein Text, der in hohem Masse versucht, die Sinne - vor allem das Auge - als Gestaltungselement miteinander zubeziehen.

Aufgefallen ist in dieser Arbeit, dass die Bilder in den Tragiques sich von der Form her relativ gut in die Kategorien einordnen lassen, die in den Rhetoriken aufgeführt werden, dass aber ihre Funktion offensichtlich eine andere ist, als nur Schmuckwerk zu sein wie "die Blume in der Wiese". Auch

inhaltlich greift d'Aubigné meistens auf die vorhandene Tradition zurück, gibt den Bildern, die zum Teil durch ihre Verbreitung an Gehalt verloren haben, durch neue Kombinationen oder durch Ausschmückung wieder eine starke Aussagekraft. In den Tragiques ist die Metapher nicht nur Mittel eines indirekten Sprechens, oft gewinnt die Bildaussage eine solche Bedeutung, dass das ursprünglich Gemeinte in Vergessenheit gerät.

Eine wichtige Funktion der Bildlichkeit in den Tragiques ergibt sich aus der obigen Beobachtung, dass die Bilder eine Vergegenständlichung der Aussage bewirken. Mit der Vergegenständlichung geht oft zugleich eine Vergegenwärtigung einher, die den diskursiven Charakter der Sprache aufhebt. Dies ist denn auch eines der wichtigsten Merkmale der Tragiques, dass beim Leser der Eindruck entsteht, es gebe keinen Zeitablauf, obwohl das Werk die Zeit vom Alten Testament bis zum Jüngsten Gericht umspannt. Diese Spanne wird trotz der Zeitbezogenheit des Kernthemas - die Religionskriege in Frankreich - aus dem realistischen Zeitablauf herausgehoben und auf das Hier und Jetzt des Werkes konzentriert, aber auch auf die Ewigkeit ausgerichtet.

Dank der Bildlichkeit, die etwas vorführt und vergegenwärtigt, wird dem Leser auch das Weltbild des Autors vermittelt. Aus den Bildern in den Tragiques ergibt sich, dass dieses bei d'Aubigné hauptsächlich durch drei grosse Themenkreise bestimmt wird: die Bibel, die Natur und die antike Geschichte, teilweise auch die antike Mythologie. Diese Bereiche bilden die Klammer, die die verschiedenartigsten Teile der Tragiques, verschiedenartig sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht, als Gefüge zusammenhalten. Durch sie erfährt die

Darstellung erst ihre Sinngebung.

Der Autor erreicht mit der Bildlichkeit in seinem Werk zwei weitere Effekte, die sich zum Teil widersprechen: einerseits einen Spiegelungseffekt und andererseits einen Verfremdungseffekt. In den Bildern stellt er eine Analogie her zwischen seiner Realität, die zentrales Thema der Tragiques ist, und den oben aufgeführten Bereichen und hält dem Leser in dieser indirekten Form eine Spiegelung der Verhältnisse und ihre Konsequenzen vor Augen. Einen Verfremdungseffekt bewirken die Bilder deshalb, weil eben durch die Analogie mit der Antike oder mit dem Alten Testament das zeitgenössische Geschehen eine neue Dimension erhält: es wächst zu historischer ja sogar zu kosmischer Bedeutung an. Der Kampf zwischen Katholiken und Hugenotten ist nicht mehr nur der am eigenen Leibe schmerzlich erfahrene Bürgerkrieg, er erweist sich vielmehr als ein Glied im welt- und zeitungsspannenden Kampf von Gut und Böse. Durch die Bilder erreicht der Autor also eine Ueberhöhung des aktuellen Geschehens.

Aus der Bildlichkeit der Tragiques wird auch das Gestaltungsprinzip des Werkes ersichtlich. Der Autor, der sich als "vates" im eigentlichen Sinn des Wortes versteht, d.h. als Dichter und Prophet, reiht die einzelnen Bilder, die jeweils einen Aspekt eines Geschehens vergegenwärtigen, aneinander, so dass sie sich gegenseitig erhellen. Oft erweist sich dann eine Reihe und die Vielfalt der Bilder als eine Reihe innerhalb einer übergeordneten Einheit. Erst die Bilderreihen ermöglichen es, verschiedene Erscheinungsformen als ein und dasselbe Phänomen zu erkennen. Dies zu zeigen, scheint für d'Aubigné die Aufgabe seines Werkes zu sein. Deutlich kommt dies in den Ekphraseis zum Ausdruck, die sich als "mise en

abyrne" sowohl des Inhaltes der Tragiques erwiesen haben als auch - und hier liegt wohl ihre tiefste Bedeutung - des Schreibens eines Werkes wie es die Tragiques bilden überhaupt.

Mit Hilfe der Bildlichkeit wird in den Tragiques ein verwirrendes und die Menschen beunruhigendes Gefühl der Vielfalt und Instabilität der Erscheinungen ausgedrückt, die sich jedoch am Schluss überraschenderweise als Teile einer übergeordneten Einheit erweisen, die dank dem Autor erst sichtbar wird.

BIBLIOGRAPHIEA

- | | |
|--------------------|---|
| Alciatus, Andreas | <u>Emblematum Libellus</u>
Paris, 1542
Nachdruck: Darmstadt, 1975 |
| Aristoteles | <u>Poetik</u>
Uebers. Olof Gigon
Stuttgart, 1961 |
| d'Aubigné, Agrippa | <u>Oeuvres</u>
Texte établi par Henri Weber et
annoté par Henri Weber, Jacques
Bailbé et Marguerite Soulié
Paris, 1969 |
| d'Aubigné, Agrippa | <u>Les Tragiques</u>
Ed. Jacques Bailbé
Paris, 1968 |
| d'Aubigné, Agrippa | <u>Les Tragiques</u>
Ed. critique avec introduction
et commentaire par A. Garnier et
J. Plattard
Société des textes français modernes
Paris, 1962 - 1967 |
| Von Aquin, Thomas | <u>Summa Theologica</u>
Heidelberg-Graz-Wien-Köln, 1955 |
| Bibel | <u>Die Heilige Schrift des Alten und
des Neuen Testaments</u>
Zürich, 1964 |
| Cicero | <u>De oratore</u>
Hsg. B. Kytzler
München, 1975 |

- Dante (Alighieri) Die göttliche Komödie
Übers. Friedrich Freiherr von
Falkenhausen
Frankfurt, 1974
- Du Bartas, Guillaume de
Salluste La Sepmaine ou Création du monde
Hsg. K. Reichenberger
Tübingen, 1963
- Lamy, B. De l'art de Parler
Paris, 1674
- de Lorris, Guillaume Le Roman de la Rose
Société des textes français modernes
Paris, 1966 - 1970
- du Mans, Jacques Peletier L'art poétique (1555)
Paris, 1930
- Philostratos Eikones
Hsg. Otto Schönberger
München, 1968
- de Ronsard, Pierre Oeuvres complètes
Paris, 1914 - 1967
- Ripa, Cesare Des berühmten italiänischen Ritters
Caesaris Ripae allerley Künsten und
Wissenschaften dienliche Sinnbilder
und Gedancken
Augsburg, ca. 1760
München, 1970
- B
- Antoine, Gérard "Pour une méthode d'analyse
stylistique des images"
in: Langue et littérature
Les Belles-Lettres, 1961

- Arasse, D. "Ars memoriae et symboles visuels: La critique de l'imagination et la fin de la Renaissance"
in: Symboles de la Renaissance
Paris, 1976
- Auerbach, Erich Mimesis
Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur
Bern, 1971
- Baïche, André "Images et baroque chez Agrippa d'Aubigné"
in: Actes des Journées Internationales d'Etudes du Baroque de Montauban
Toulouse, 1965
- Baïche, André La naissance du baroque français
Poésie et image de la Pléiade à Jean de la Ceppède
Toulouse-Le Mirail, 1976
- Bailbé, Jacques Agrippa d'Aubigné, poète des Tragiques
Caen, 1968
- Battisti, Eugenio Hochrenaissance und Manierismus
Baden-Baden, 1979
- Borges, J.L. Enquêtes
Paris, 1957
- Borgerhoff, E.B.O. "'Manierismus" und "Barock"
Ein schlichtes Plädoyer
in: Der literarische Barockbegriff
Darmstadt, 1975
- Buffum, Imbrie Agrippa d'Aubigné's "Les Tragiques"
A study in the baroque style in Poetry
New Haven, 1951

- Callot, Jacques Das gesamte Werk
München, 1971
- Cave, Terence "Peinture et Emotion dans la Poésie
religieuse de César de Nostradame"
in: Gazette des Beaux Arts
Januar 1970
- Coseriu, Eugenio "Thesen zum Thema "Sprache und
Dichtung"
in: Beiträge zur Textlinguistik, 1971
- Curtius, Ernst Robert Europäische Literatur und lateini-
sches Mittelalter
Bern, 1973
- Dubois, Claude-Gilbert Le baroque
Profondeurs de l'apparence
Paris, 1973
- Dubois, Claude-Gilbert Le maniérisme
Paris, 1979
- Ehrmann, Jean "Massacre and Persecution Pictures
in Sixteenth Century France"
in: Journal of the Warburg and
Courtauld Institution, 8, 1945
- Eigeldinger, Marc Le dynamisme de l'image dans la
poésie française
Neuenburg, 1943
- Fontanier, Pierre Les Figures du Discours
Paris, 1968
- Genette, Gérard Figures I
Paris, 1966
- Genette, Gérard Figures II
Paris, 1969
- Genette, Gérard Figures III
Paris, 1972

- Gombrich, E.H. "Icones Symbolicae"
The visual image in Neo-Platonic
thought
in: Journal of the Warburg and
Courtauld Institution, 11, 1948
- Grassi, Ernesto Macht des Bildes
Ohnmacht der rationalen Sprache
München, 1979
- Grob, Ruth Studien zu den Tragiques des
Agrippa d'Aubigné
Diss., Zürich, 1942
- Hagstrum, Jean H. The Sister Arts:
The tradition of literary picto-
rialism and English poetry from
Dryden to Gray
Chicago, 1958
- Hardt, Manfred Das Bild in der Dichtung
Studien zu Funktionsweisen von Bild
und Bildreihen in der Literatur
Freiburg, 1966
- Hatzfeld, Helmut "Das Barockproblem in den romanischen
Literaturen"
in: Der literarische Barockbegriff
Darmstadt, 1975
- Henkel, Arthur, Schöne,
Albrecht Emblemata
Handbuch zur Sinnbildkunst des
XVI. und XVII. Jahrhunderts
Stuttgart, 1976
- Hocke, Gustave R. Manierismus in der Literatur
Hamburg, 1978
- Jeanneret, Michel "Les styles d'Agrippa d'Aubigné"
in: Studi francesi, 32, 1967

- Jeanneret, Michel "Les tableaux spirituels d'Agrippa d'Aubigné"
in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents,
XXXV, 2, Genève, 1973
- Klein, Robert La forme et l'intelligible
Paris, 1970
- Lausberg, Heinrich Handbuch der literarischen Rhetorik
München, 1973
- Larousse Dictionnaire du Français Contemporain
Paris, 1971
- Mâle, Emile L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle
Paris, 1951
- Mathieu-Castellani, Gisèle Les thèmes amoureux dans la poésie française, 1570-1600
Paris, 1975
- Morier, Henri Dictionnaire de poétique et de rhétorique
Paris, 1975
- Pigler, A. Barockthemen
Berlin, 1956
- Plattard, Jean Agrippa d'Aubigné. Une figure de premier plan dans nos lettres de la Renaissance
Paris, 1931
- Pongs, Hermann Das Bild in der Dichtung
Marburg, 1960
- Praz, Mario Studies in 17th Century Imagery
London, 1947

- Raymond, Marcel Génies de France
Neuenburg, 1942
- Raymond, Marcel La poésie française et le manié-
risme, 1546-1610 ?
Paris, 1971
- Raymond, Marcel L'influence de Ronsard sur la
poésie française (1550-1585)
Paris, 1965
- Regosin, R.L. "The Poetry of Inspiration"
Agrippa d'Aubigné's "Les Tragiques"
in: Studies in the Romance Languages
and Literatures, 88
Chapel Hill, 1970
- Rousset, Jean La littérature de l'âge baroque
en France
Paris, 1954
- Röttgen Herwarth "Zeitgeschichtliche Bildprogramme
der katholischen Restauration
unter Gregor XIII, 1572-1585"
in: Jahrbuch der bildenden Kunst,
München, 1975
- Sauerwein, Henri Agrippa d'Aubigné's "Les Tragiques"
A study in structure and poetic
method
Baltimore, 1953
- Schöne, Albrecht Emblematik und Drama im Zeitalter
des Barock
München, 1964
- Schwerd, Karl Vergleich, Metapher und Allegorie
in den "Tragiques" des Agrippa
d'Aubigné
Leipzig, 1909
- Seguin, Jean-Pierre L'information en France de Louis XII
à Henri II
Genf, 1961

- Seidler, Hermann Grundfragen einer Wissenschaft von
der Sprachkunst
München, 1978
- Sonnenfeld, A. "The Development of an image in the
works of Agrippa d'Aubigné"
in: Romance Notes, II, 1,
1960
- Staiger, Emil Grundbegriffe der Poetik
München, 1972
- Tapié, Victor Le baroque
Paris, 1974
- Tintelnot, H. Die barocke Freskomalerei in
Deutschland
München, 1951
- Tuve, Rosemond Elizabethan and Metaphysical
Imagery
Chicago, London, 1972
- Ullmann, Stephen "L'image littéraire"
Quelques questions de méthode
in: Langue et littérature
Les Belles-Lettres
Paris, 1961
- Weber, Henri La création poétique au XVIIe siècle
en France
De Maurice Scève à Agrippa d'Au-
bigné
Paris, 1955
- Weber, Henri "Structures de quelques poèmes
d'Agrippa d'Aubigné"
in: Actes des Journées Internationa-
les d'Etude du Baroque, 3
Toulouse, 1969
- von Wilpert, Gero Sachwörterbuch der Literatur
Stuttgart, 1969

Windfuhr, Manfred

Die barocke Bildlichkeit und ihre
Kritiker
Stilhaltungen in der deutschen
Literatur des 17. und 18. Jahr-
hunderts
Stuttgart, 1966

Zürcher, Richard

Dauer und Wandlung in der euro-
päischen Kunst
Zürich, Stuttgart, 1954

Zum Schluss möchte ich noch Herrn Prof. Dr. L. Keller
meinen herzlichen Dank für die Ueberlassung des Themas,
für seine Anregungen und für die Durchsicht der Disser-
tation aussprechen.

LEBENS LAUF

Am 19. Mai 1952 wurde ich als Tochter des Herbert Häberlin und seiner Ehefrau Lily geb. Jaccard in Frauenfeld geboren. Von 1959 bis 1967 besuchte ich in Tägerwilen die Primar- und Sekundarschule und trat anschliessend ins Gymnasium Typus B in Frauenfeld über, wo ich 1971 die Maturitätsprüfung bestand.

Im Wintersemester 1971 begann ich mit dem Studium der Romanistik an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich und schloss dieses im Frühjahr 1977 mit dem Lizentiat ab.

Seit 1978 bin ich mit dem Tierarzt Dr. Ulrich Braun verheiratet.

